LA REVUE DE

# TEHERAN

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 27, Février 2008, 3e ANNEE

PRIX 500 TOMANS

Le Ta'zîeh, théâtre religieux iranien

www.larevuedeteheran.com




## La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

**Directeur & Rédacteur en chef**
Mohammad-Javad MOHAMMADI

**Directeur adjoint**
Rouhollah Hosseini

**Rédaction**
Amélie Neuve-Eglise
Esfandiar Esfandi
Arefeh Hedjazi
Farzâneh Pourmazâheri
Afsâneh Pourmazâheri

**Graphisme et Mise en page**
Monireh Borhani

**Site Internet**
Mortéza Johari

**Photographe**
Saeed Khânâbâdi

**Correction française**
Béatrice Tréhard

**Correction persane**
Mohammad-Amin Youssefi



Adresse:
Etelaat,
Ave. Nafte Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran
Code Postal:1549953111
Tél: 29993615
Fax: 22223404
E-mail: rdt@larevuedeteheran.com



Imprimé par Iran-Tchap


Recto de la couverture:
*Takyeh Mo'âven-ol-Molk, Kermânshâh, époque qâdjâre, photo: Mehrdâd POUR-DJAHAN*




Premier mensuel iranien en langue française
N°27 - Bahman 1386 / Février 2008
Troisième année
Prix 500 Tomans

# Sommaire

## CAHIER DU MOIS

- Le Ta'zîeh, théâtre religieux iranien......04
- Le Ta'zîeh et le théâtre moderne..........14
- Takyeh-Dowlat, le plus grand amphithéâtre de l'histoire iranienne......16

## CULTURE

**Arts.........................................20**
- Les trésors oubliés de l'art iranien
Genèse et évolution de la peinture sous verre

**Reportage...............................27**
- Le Caravansérail Kénar Guerde dans la ville de Rey

**Repères...................................30**
- Histoire et culture qâdjâres vues par le Prince Soltân 'Alî Qâdjâr
- "Le Chant du monde ou L'art de l'Iran Safavide" présenté au musée du Louvre
- Lettre au fils du "médecin massif" de Torbat

**Entretien.................................42**
- Entretien avec David Lynch
- Entretien avec Yannick LEFRANC, maître de conférences en FLE à l'université Marc Bloch de Strasbourg

**Littérature................................60**
- Al-e Ahmad, un écrivain "engagé"
- Quand le rythme syncope, chez L. F. Céline
- Nos rois intérieurs vus par Mowlânâ

## PATRIMOINE

**Sagesse.................................79**
- Ibn Yamîne Faryoumadî

**Itinéraire.................................82**
- Le Kurdistan, berceau des aryens
Le Voyage dans les hauteurs de l'ouest

## FENÊTRES

**Au Journal de Téhéran..........88**

**Boîte à textes..........................90**

**Natures d'Iran..........................94**

**Faune et flore iraniennes......96**

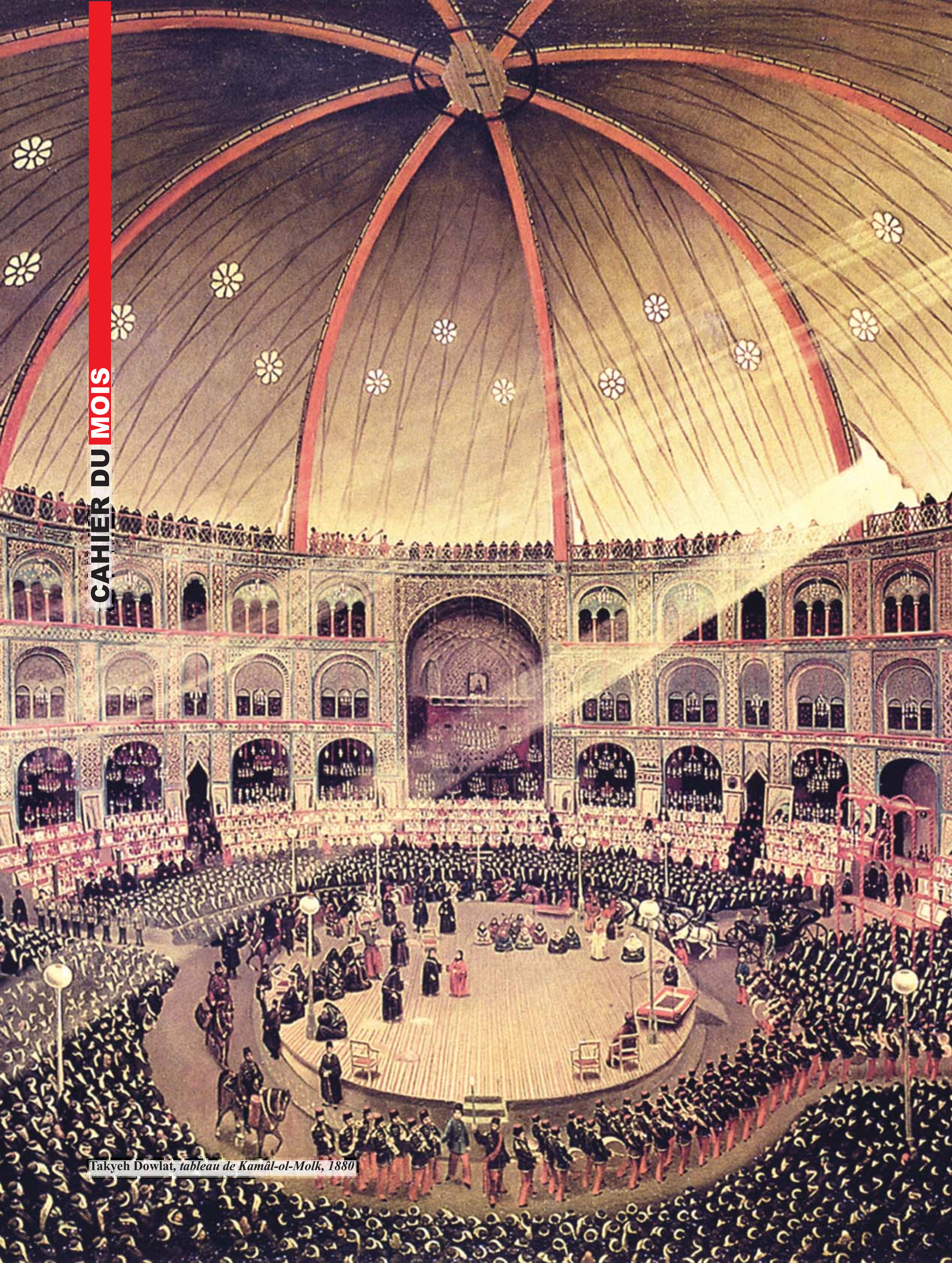
16

20

27

42

82



Takyeh Dowlat, *tableau de Kamâl-ol-Molk, 1880*

# Le Ta'zîeh, théâtre religieux iranien

Babak ERSHADI

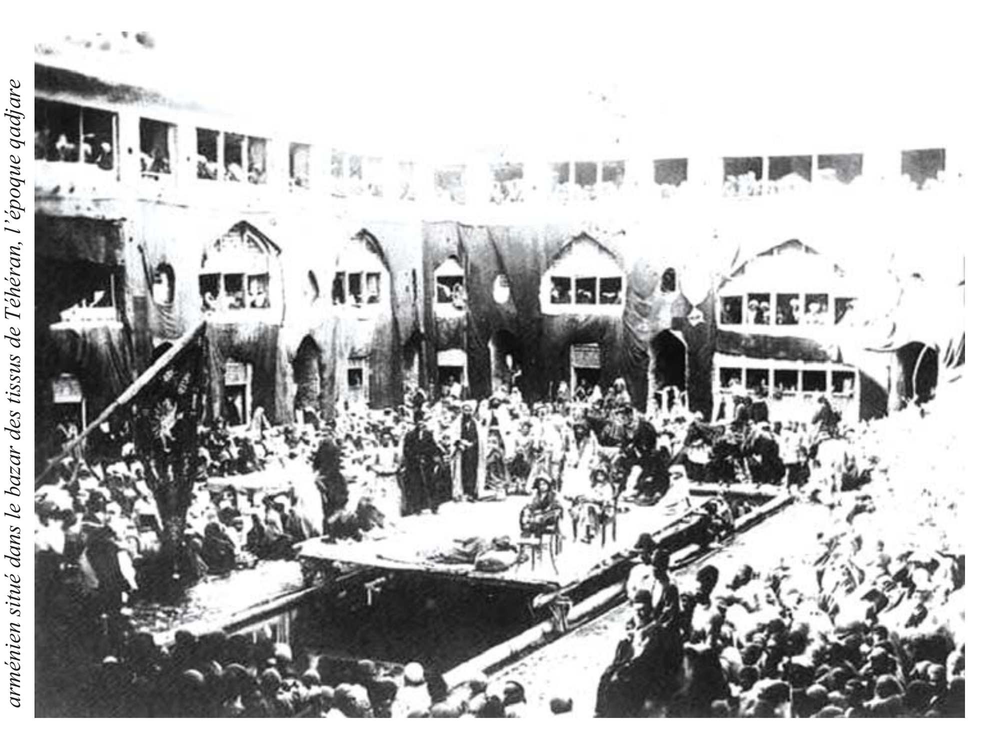
Ta'zîeh (en persan: تعزیه) désigne en Iran un genre théâtral religieux traditionnel, commémorant essentiellement le martyre de l'Imam Hossein (troisième imam des Chiites) et les passions des *Ahlulbeyt* (اهل بیت) - membres de la famille du Prophète de l'Islam. Dans ce genre théâtral, la récitation des paroles qui sont presque toujours en vers prime sur la mise en scène et l'action.

Le mot *Ta'zîeh* veut dire littéralement "soulagement", qui se manifeste notamment en rendant visite aux gens endeuillés qui ont perdu un être cher. Dans certaines régions iraniennes, comme dans le Khorasan, le mot désigne une "cérémonie de commémoration" faisant partie des traditions funéraires. Parmi les Chiites non iraniens (en Irak et dans le sous-continent indien), le mot Ta'zîeh n'est pas utilisé pour désigner les représentations théâtrales aux thèmes religieux, mais pour parler des cérémonies lors desquelles des obsèques symboliques sont organisées le 10 du mois de Moharram (l'Achoura, en persan: عاشورا) et le 20 du mois de Safar (Arbaïn: اربعین) où les participants portent un cercueil qu'ils inhument pour commémorer le martyre de l'Imam Hossein. L'Allemande Annemarie Schimmel écrit qu'au XIII^e siècle de l'Hégire (XIX^e siècle), des représentations théâtrales proches du Ta'zîeh existaient pourtant dans la cour des gouverneurs locaux musulmans dans certaines régions du sous-continent indien, mais Mme Schimmel n'en a pas donné plus de détails.

Dans la région des Caraïbes surtout à Trinité-et-Tobago, cette même cérémonie est célébrée au mois de Moharram et elle consiste à noyer un cercueil symbolique dans l'eau. Des cérémonies similaires existent dans d'autres régions du monde et notamment en Indonésie, dans lesquelles le "cercueil" joue un rôle principal.

**Historique**

Pour certains chercheurs, les racines du Ta'zîeh remonte à l'antiquité iranienne: passion de Mithra (مصائب میترا), deuil de Sîavâsh (سوگ سیاوش) et Mémoires de Zarîrân (یادگار زریران). D'autres attribuent l'apparition du Ta'zîeh à l'influence des éléments mythiques mésopotamiens, anatoliens et égyptiens, tandis que pour certains autres chercheurs, le Ta'zîeh puise ses sources dans la passion du Christ, les mythes indoeuropéens ou sémites. Quelles que soient les racines lointaines du Ta'zîeh, les spécialistes sont unanimes pour dire qu'il apparaît tel que nous le connaissons aujourd'hui, à partir des premiers siècles de la période islamique pour commémorer le martyre de l'Imam Hossein à Karbala. Aux X^e et XI^e siècles, sous la première dynastie chiite iranienne des Bwayhides (ou Bouyides: آل بویه), le Ta'zîeh prend une forme plus complète et solennelle. Cependant, cette représentation théâtrale sous sa forme actuelle n'aurait pas existé avant la période de la dynastie safavide, de 1501 à 1722 (906-1135 de l'Hégire). Le voyageur italien Pietro Della Valle (1586-1652) a notamment décrit les cérémonies de deuil des dix


*Ta'zîeh khâni à l'occasion du mois de Moharram dans le caravansérail arménien situé dans le bazar des tissus de Téhéran, l'époque qadjare*

*Sous la dynastie qâdjâre, le Ta'zîeh fortement soutenu par les monarques devient un genre théâtral très populaire, ce qui favorise le développement de la mise en scène, plus riche et plus dramatique qu'autrefois. Le Ta'zîeh devient, pendant cette période, un genre théâtral religieux à part entière.*

premiers jours du mois de Moharram de l'an 1027 de l'Hégire (1618) auxquelles il avait assisté à Ispahan, capitale des Safavides. Il a évoqué des représentations théâtrales courtes et simples consacrées à des thèmes religieux. Les descriptions faites par le Français Jean-Baptiste Tavernier qui a assisté aux cérémonies de Moharram à Ispahan, sous Shah Safî Ier (1629-1642), le sixième empereur safavide, nous permettent de mieux comprendre l'évolution progressive de ce genre théâtral destiné à reproduire symboliquement les événements de l'Achoura et du martyre de l'Imam Hossein ainsi que de ses compagnons à Karbala. Tavernier relate que les gens endeuillés portaient des cercueils dans lesquels étaient assis des enfants, en commémoration des jeunes enfants du camp de l'Imam Hossein, qui ont trouvé le martyre à Karbala. Devant les cercueils, on promenait des chevaux sans cavalier symbolisant les montures des martyrs. Un siècle plus tard, William Franklin, orientaliste et officier anglais ayant visité la Perse pendant deux ans sous la dynastie Zand (1750-1794), décrit dans son récit de voyage les cérémonies de Moharram à Shiraz, capitale des Zands. Franklin relate que les jeunes se divisaient en deux groupes, et se battaient symboliquement pour reproduire les scènes de combat de Karbala, entre les hommes de l'Imam Hossein et l'armée des Omeyyades.

Pendant cette période, les oulémas ne participaient guère au Ta'zîeh qu'ils considéraient comme une falsification des faits historiques de l'Achoura. Cependant, sous la dynastie qâdjâre, le Ta'zîeh fortement soutenu par les monarques devient un genre théâtral très populaire, ce qui favorise le développement de la mise en scène, plus riche et plus dramatique qu'autrefois. Le Ta'zîeh devient, pendant cette période, un genre théâtral religieux à part entière.

Sous le règne du roi Nâssereddîn Shâh (1831-1896), qui était lui-même un grand admirateur du Ta'zîeh, ce genre théâtral atteint sa perfection. Au mois de Moharram de l'an 1308 de l'Hégire,

Nâssereddîn Shah n'était pas à Téhéran, on a donc dû reporter le Ta'zîeh des dix premiers jours de Moharram aux dix derniers jours de Safar pour que le roi puisse y assister. Selon le comte Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), à l'époque de Nâssereddîn Shâh, près de deux cents lieux (*Tekyeh, Hosseinieh*, …) étaient consacrés au Ta'zîeh à Téhéran, pendant le mois de Moharram.

### Takyeh-Dowlat

C'est à cette même époque que fut construit à Téhéran le premier théâtre populaire pour l'organisation officielle du Ta'zîeh. Il devint ainsi une institution d'Etat et les "acteurs" (en persan : تعزیه خوان) devaient désormais se soumettre à un responsable désigné par la cour. Les acteurs réunis par ce responsable appelé Moïn al-Bokâ (معین البکاء) jouaient les rôles du Ta'zîeh devant le roi et les gens de la cour. Takyeh-Dowlat fut le premier théâtre populaire de Téhéran fondé par la cour. Les habits et les accessoires nécessaires aux représentations théâtrales étaient produits à Takyeh-Dowlat. Dans cette période, il y avait des Takyehs (lieux aménagés pour les cérémonies du mois de Moharram) dans la plupart des villes et des villages iraniens. Le Ta'zîeh était présenté dans ces mêmes endroits. Cependant, rien n'empêchait l'organisation du Ta'zîeh dans les mosquées, dans les espaces ouverts, et même dans les maisons ou dans la cour des anciens caravansérails. A Ispahan, il existait des Takyehs à ciel ouvert où une foule de trente mille personnes pouvait assister au Ta'zîeh. Sous la dynastie qâdjâre, des groupes ambulants qui jouaient différentes scènes du Ta'zîeh dans les anciennes maisons de thé ou même dans les rues furent créés. Faute de moyens, ces groupes introduisirent certaines modifications dans leurs représentations.

Dans certains cas, le thème abordé dans le Ta'zîeh était relatif aux femmes: par exemple, à l'époque des Qâdjârs, la pièce de Bîbî Shahrbânou était souvent présentée exclusivement pour les femmes. A Téhéran, ce Ta'zîeh féminin était organisé chaque année, pendant les dix premiers jours du mois de Moharram chez Qamar al-Saltâneh, fille du roi Fath'Alî Shâh. Toutes les personnes qui y assistaient étaient des femmes. Outre les spectatrices, c'étaient uniquement des femmes qui interprétaient tous les rôles masculins et féminins. Des documents historiques ont enregistré le nom de certaines de ces actrices: Mollâ Nabât, Mollâ Fâtemeh, Mollâ Maryam ou Hâdjieh Khânom, fille de Fath'Alî Shâh qui s'occupait également de la mise en scène. Cependant, étant donné les restrictions qui existaient à l'époque dans la société iranienne, le Ta'zîeh féminin n'a pas réussi à attirer le grand public et il se limita à des représentations privées chez les riches ou à la cour. Il a persisté cependant jusqu'au début du règne du dernier roi Qâdjâr, Ahmad Shâh (1327-1344 de l'Hégire). Le Ta'zîeh féminin n'a été organisé que très rarement à partir de cette période.

Le roi Nâssereddîn Shâh avait un double objectif à atteindre en organisant solennellement le Ta'zîeh, pendant le mois de Moharram: il aimait passionnément le spectacle, mais il cherchait également à duper l'opinion publique en faisant croire qu'il respectait les questions religieuses. Pour plaire au roi, les troupes qui présentaient le Ta'zîeh à la cour y rajoutaient de nombreux éléments pour le rendre plus spectaculaire et pour faire du Ta'zîeh un spectacle aristocratique. Les célèbres oulémas chiites de l'époque, respectés à la fois par le peuple et la cour, y ont réagi et ont condamné certains thèmes et la mise en scène du Ta'zîeh: Sheikh Hâdî Najmabâdî (mort en 1320

*Etant donné les restrictions qui existaient à l'époque dans la société iranienne, le Ta'zîeh féminin n'a pas réussi à attirer le grand public et il se limita à des représentations privées chez les riches ou à la cour.*

*Le roi Nâssereddîn Shâh avait un double objectif à atteindre en organisant solennellement le Ta'zîeh, pendant le mois de Moharram: il aimait passionnément le spectacle, mais il cherchait également à duper l'opinion publique en faisant croire qu'il respectait les questions religieuses.*

de l'Hégire) et Sheikh Dja'afar Shoushtarî (mort en 1303 de l'Hégire) critiquaient ouvertement le Ta'zîeh tel qu'il était présenté à Takyeh-Dowlat.

L'assassinat de Nâssereddîn Shâh en 1313 de l'Hégire (1896) et ses conséquences politiques et sociales affaiblirent les liens que le roi avait créés entre la cour et le Ta'zîeh, cependant, des troupes indépendantes continuèrent leur travail dans différentes régions du pays, préservant ainsi les traditions du Ta'zîeh qui faisait toujours partie des cérémonies du mois de Moharram.

*Après la victoire de la révolution islamique en février 1979, les nouvelles institutions culturelles et artistiques du pays portèrent une attention particulière au Ta'zîeh, ce qui favorisa également la réalisation d'études approfondies destinées à mieux connaître les origines de ce genre théâtral, mais également à empêcher la disparition de cette tradition ancienne.*

**Le Ta'zîeh à l'époque contemporaine**

La dynastie qâdjâre, affaiblie à partir de la révolution constitutionnelle, fut finalement renversée par Rezâ Khân qui fonda la dynastie Pahlavi en 1925 et régna jusqu'en 1941. Sous son règne, les cérémonies du mois de Moharram firent l'objet de nombreuses restrictions parfois sévères, d'autant plus que la nouvelle cour royale interdit l'organisation solennelle du Ta'zîeh. Au fur et à mesure, le Ta'zîeh perdit du terrain dans les grandes villes et devint peu à peu un spectacle religieux de campagne. Sous le roi Mohammad Rezâ Shâh (1941-1979), une nouvelle génération urbaine s'intéressa de nouveau au Ta'zîeh, notamment à ses aspects théâtraux. De 1959 à 1970, Parvîz Sayyâd, jeune acteur et metteur en scène, organisa plusieurs fois le Ta'zîeh, mais cette fois-ci sur la scène du théâtre de Téhéran. Quelques années plus tard, en 1976, une conférence internationale fut organisée à Shiraz sur le Ta'zîeh, à laquelle participèrent de nombreux spécialistes iraniens et étrangers de l'histoire du théâtre. L'acte du colloque de Shiraz a été publié en 1979 à New York par Peter J. Chelkowski (*Ta'zieh: Indigenous Avant-garde theatre of Iran*).

Après la victoire de la révolution islamique en février 1979, les nouvelles institutions culturelles et artistiques du pays portèrent une attention particulière au Ta'zîeh, ce qui favorisa également la réalisation d'études approfondies destinées à mieux connaître les origines de ce genre théâtral, mais également à empêcher la disparition de cette tradition ancienne.

Ces études ont conduit les chercheurs à trouver les sources et les documents écrits des textes traditionnels du Ta'zîeh: il s'agit d'abord de livres et documents historiques sur l'Achoura et le martyre de l'Imam Hossein et ses compagnons à Karbala le dix du mois de Moharram de l'an 61 de l'Hégire. En second lieu, les auteurs des textes du Ta'zîeh se sont largement inspirés des recueils de poésie consacrés à l'épopée de l'Achoura et à la passion des martyrs de Karbala.

Les auteurs des textes du Ta'zîeh écrivaient d'abord la pièce en vers. Ce texte théâtral suivait la tradition ancienne du théâtre classique grec: chaque pièce du Ta'zîeh était composée donc de un ou plusieurs "actes" (en persan: مجلس). Le texte abordait le thème qui convenait à chaque jour de la première décade du mois de Moharram. Le texte en vers était recopié séparément en plusieurs exemplaires pour chaque spectacle. Ces exemplaires recopiés à la main (نُسخه ou فرد) étaient distribués aux acteurs. Ils indiquaient les paroles de chaque personnage, et précisaient parfois en gros certaines indications scéniques, notamment l'entrée et la sortie des acteurs, les tons et les sentiments à exprimer pendant les dialogues, etc.

Le texte écrit en vers était souvent hétérogène et composé dans de différentes formes poétiques. Le texte était donc un mélange de genres et prenait tour à tour un ton épique, tragique ou même lyrique. Les premiers textes du Ta'zîeh avaient un langage plutôt populaire, mais



*Takyeh Dowlat à Téhéran, le plus grand Takyeh de l'époque qâdjâre.*

l'évolution du genre a entraîné un changement du langage favorisant des textes plus "littéraires". Le grand ministre de Nâssereddîn Shâh, Amîr Kabîr a encouragé, par exemple, le poète Nasrollâh Esfahânî, alias Shahâb, à composer une soixantaine de textes en vers pour le Ta'zîeh dont certains ont une valeur littéraire incontestable.

Le Polonais Alexandre Chodsko travaillait à l'ambassade de Russie à Téhéran au début du XIXe siècle. En 1837, il acheta un recueil de textes du Ta'zîeh à un dénommé Hossein 'Alî Khân Kamâl. Le recueil comprenait 33 textes recopiés apparemment d'un autre recueil appartenant à l'époque du roi Fath'Alî Shâh. Alexandre Chodsko choisit cinq textes qu'il traduit en français. Ce recueil de textes de Ta'zîeh a été publié à Paris en 1878. Chodsko croit que Hossein 'Alî Khân Kamâl serait l'auteur de certains de ces textes pourtant anonymes, ou qu'il en aurait modifié certaines parties. Le recueil de Kamâl intitulé "La guerre du martyre" a été publié en 1976 à Téhéran. Pour certains chercheurs, "La guerre du martyre" est le texte le plus ancien du Ta'zîeh. Pour confirmer cette théorie, il faudrait cependant effectuer de plus amples recherches dans les différentes villes iraniennes. Bien qu'il soit difficile de confirmer la date de certains textes, les chercheurs ont pourtant trouvé un autre recueil de textes du Ta'zîeh datant de l'an 1133 de l'Hégire qui serait plus ancien que le recueil de Hossein 'Alî Khân Kamâl. Après la traduction en français d'Alexandre Chodsko, l'iranologue anglais Luis Pollay a recueilli plusieurs textes de Ta'zîeh qu'il a publié avec la traduction en anglais de certains d'entre eux à Londres en 1879. Dans son introduction, il a écrit que s'il faut juger la valeur d'un texte dramatique d'après son effet sur le public, les textes du Ta'zîeh seraient parmi les meilleurs exemples de l'art dramatique. Le consul d'Allemagne à Bagdad, Wilhelm Litten a réuni une quinzaine de textes de Ta'zîeh qu'il fit publier à Berlin en 1929. Cerulli, ambassadeur d'Italie à Téhéran de 1950 à 1954, réussit avec l'aide d' 'Alî Hannibal à réunir 1055 manuscrits de textes de Ta'zîeh qu'il a ensuite dédiés à la bibliothèque du Vatican. Deux orientalistes italiens, Ettore Rossi et Alessio Bombaci, ont établi le catalogue de la collection de Cerulli en 1961. Le chercheur iranien Djâber Anassorî a traduit ce catalogue en Persan et l'a publié à Téhéran en 1989 en tant que *L'inventaire descriptif des pièces de théâtre religieux en Iran*. Dans la collection de manuscrits de Cerulli, 35 textes sont en turc, 4 textes en arabe et le reste en persan. Un grand nombre de textes de cette collection doivent être considérés

comme les fragments d'un texte original. Les experts estiment que près de deux cents textes de cette collection constituent des pièces complètes du Ta'zîeh.

*Contrairement aux acteurs qui "chantaient" les rôles des personnages du camp de l'Imam Hossein, les acteurs qui jouaient les rôles du camp adversaire ne chantaient pas, mais ils récitaient leur texte de façon rythmée sur un ton aigu comme des "cris de guerre" pour défier, provoquer, injurier et blasphémer.*

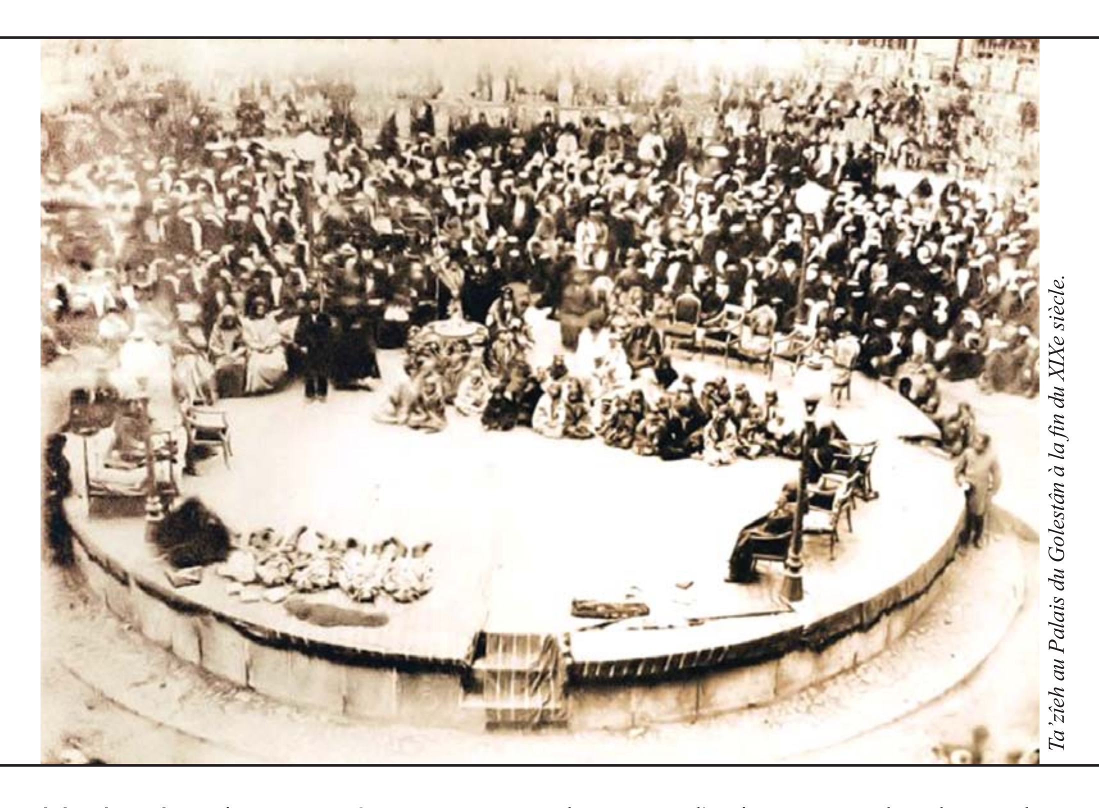
**Le Ta'zîeh et la musique.**

Les acteurs devaient chanter le texte du Ta'zîeh, ce qui nécessitait une bonne connaissance de la musique traditionnelle iranienne. Moïn al-Bokâ et ses assistants devaient alors se charger d'apprendre le chant aux jeunes garçons ayant une belle voix. Ces enfants jouaient tout d'abord à l'occasion des rôles secondaires dans les représentations publiques du Ta'zîeh. Ces jeunes garçons devaient également suivre pendant quelques années des cours du chant afin d'apprendre les différentes gammes et les mélodies de la musique traditionnelle. C'est pourquoi, certains chercheurs et historiens de la musique iranienne estiment que le Ta'zîeh a indirectement joué un rôle considérable dans la sauvegarde des mélodies anciennes de la musique traditionnelle. Les acteurs devaient alors connaître les différentes gammes de la musique. Dans les dialogues chantés, lorsque l'acteur qui interprétait le rôle de l'Imam Hossein chantait dans la gamme "Shour", celui qui jouait le rôle de son frère Abû-l-Fadhl al-'Abbâs devait lui répondre sur la même gamme. Le choix des gammes était soumis au changement de la scène et du thème. L'acteur était donc libre à passer d'une gamme à l'autre, sans être obligé de respecter la transition comme il était de coutume dans la musique traditionnelle. Contrairement aux acteurs qui "chantaient" les rôles des personnages du camp de l'Imam Hossein, les acteurs qui jouaient les rôles du camp adversaire ne chantaient pas, mais ils récitaient leur texte de façon rythmée sur un ton aigu comme des "cris de guerre" (أشتُلم) pour défier, provoquer, injurier et blasphémer (رجزخوانی).

*Les instruments à vent étaient utilisés au moment de l'entrée sur scène de certains personnages, et dans les scènes tristes de la mort d'autres, les instruments à vent, surtout la trompette et la clarinette, jouaient en solo.*

Les liens entre le Ta'zîeh et la musique traditionnelle ne se limitaient pas au chœur et aux œuvres vocales, car dans le Ta'zîeh, on réservait également une place à la musique instrumentale. Un petit orchestre composé d'instruments à vent comme la trompette, la flûte ou la clarinette, et d'instruments à percussion comme le tambour, le tambourin et les cymbales jouait souvent des morceaux de musique avant le spectacle. Mais lorsque les acteurs chantaient leurs rôles, le chant n'était presque jamais accompagné de musique, sauf s'il s'agissait de l'entrée sur scène de quelques personnages: pour l'acteur qui jouait le rôle de l'Imam Hussein, l'orchestre jouait un court morceau dans la gamme de *Navâ*, pour ceux qui jouaient les rôle d'Alî Akbar ou de Qâssem, il jouait un air dans les gammes de *Tchâhârgâh, Ségâh* ou *Esfahân*. A l'intervalle des dialogues, dans les scènes de voyage ou de combat, l'orchestre jouait de nouveaux quelques petits morceaux. Les instruments à vent étaient utilisés au moment de l'entrée sur scène de certains personnages, et dans les scènes tristes de la mort d'autres, les instruments à vent, surtout la trompette et la clarinette, jouaient en solo. Dans tous les cas, les musiciens n'intervenaient dans le spectacle qu'avec l'autorisation de Moïn al-Bokâ (le metteur en scène) qui leur faisait signe de la main pour commencer ou pour arrêter de jouer de leurs instruments.

Comme nous l'avons déjà dit, les chercheurs et les historiens de la musique traditionnelle iranienne estiment que le Ta'zîeh aurait joué un rôle considérable dans la sauvegarde des mélodies vocales et instrumentales, notamment en ce qui concerne la musique locale des différentes régions iraniennes. Il apparaît ainsi que dans les régions riveraines de la mer Caspienne, de nombreuses mélodies



*Ta'zîeh au Palais du Golestân à la fin du XIXe siècle.*

auraient été préservées uniquement grâce aux acteurs du Ta'zîeh.

**Accessoires et mise en scène.**

Les acteurs étaient choisis pour les différents rôles qu'ils devaient interpréter en fonction de leur physionomie et de la qualité de leur voix. En effet, les acteurs du Ta'zîeh n'étaient jamais maquillés et ils n'avaient que des vêtements ou des accessoires pour se déguiser.

Ces vêtements et accessoires variaient selon les différentes régions du pays, d'autant plus que les troupes d'acteurs du Ta'zîeh n'avaient pas toujours les moyens financiers nécessaires pour se procurer tous les accessoires nécessaires. Il était donc de coutume que dans certaines régions, les acteurs ne se déguisent pas mais qu'ils mettent seulement un masque pour cacher leur visage. Cependant, dans la majorité des grandes villes, les acteurs du Ta'zîeh avaient des vêtements et des accessoires complets. Concernant la mise en scène, le Ta'zîeh consistait essentiellement en la récitation chantée du texte en vers, accompagnée de divers gestes et actions. Mais parfois le spectacle était presque totalement dépourvu de geste et d'action, surtout dans le monde paysan: les acteurs s'asseyaient par terre et chantaient à tour de rôle.

Les metteurs en scène devaient respecter surtout la symbolique des couleurs dans le choix de vêtements pour chacun des personnages. Les gens du camp de l'Imam Hossein s'habillaient souvent en vert, en blanc ou en noir, tandis que les acteurs qui interprétaient les rôles des personnages du camp adverse s'habillaient souvent en rouge ou de couleurs vives. Abdollah Mostofî relate qu'à l'époque de Nâssereddîn Shâh, l'acteur qui interprétait le rôle de l'Imam Hossein dans les représentations du Ta'zîeh à Takyeh-Dowlat portait une robe blanche, un cache-col et un turban verts. Cet acteur portait des bottes dans les scènes de combat et des chaussures ordinaires lors des autres scènes du spectacle. Les autres personnages qui interprétaient les rôles des saints, des imams ou des prophètes s'habillaient plus ou moins de la même façon. Les rôles de femmes étaient interprétés par des hommes. Ils portaient de longues robes noires les couvrant de la tête aux pieds, et cachaient leur visage par une étoffe noire qui couvrait entièrement leur tête. Les enfants étaient souvent vêtus de robes

traditionnelles arabes.

Les acteurs qui jouaient le rôle des "méchants" portaient des costumes délibérément extravagants et de couleur vive. Lors des scènes de combat, les gens des deux camps portaient des armures et des casques. Sous les armures, les gens du camp de l'Imam Hossein portaient des vêtements blancs, tandis que les "ennemis" portaient toujours leurs habits rouges. L'acteur qui jouait le rôle de Shemr, assassin violent et cruel de l'Imam Hossein, était vêtu de rouge de la tête aux pieds. Ses manches étaient retroussées, comme s'il était prêt à tout moment à commettre un acte violent. L'acteur qui interprétait le rôle du diable portait des vêtements rouges, et malgré ses gestes violents, il revêtait parfois des vêtements de femme pour être ridiculisé et faire rire les spectateurs. Par contre, les anges portaient des habits sobres et ils étaient couronnés. Les décors de la scène étaient très simples ou parfois inexistants. On mettait parfois une cuvette remplie d'eau symbolisant l'Euphrate, ou on se servait de quelques branches d'arbre pour montrer symboliquement une oasis. L'un des accessoires intéressant que l'on utilisait au Ta'zîeh était une épée que portait l'acteur qui jouait le rôle d' 'Alî Akbar. Cette épée créait l'illusion de briser réellement le crâne des adversaires. Les personnages du camp de l'Imam Hossein portaient une pièce de toile blanche qui ressemblait à un linceul, ce qui indiquait que ce personnage mourrait bientôt en martyre. Lors de ces scènes, on utilisait parfois un liquide rouge pour créer l'effet du sang. Les animaux n'étaient pas absents du Ta'zîeh: on amenait parfois des chameaux, des chevaux ou même des lions sur la scène.

*Les metteurs en scène devaient respecter surtout la symbolique des couleurs dans le choix de vêtements pour chacun des personnages. Les gens du camp de l'Imam Hossein s'habillaient souvent en vert, en blanc ou en noir, tandis que les acteurs qui interprétaient les rôles des personnages du camp adverse s'habillaient souvent en rouge ou de couleurs vives.*

Avant que ne commence le spectacle, un chœur d'enfants chantait des vers du poète Mohtasham Kâshânî. Ensuite, les acteurs entraient en scène pour inviter les spectateurs à les accompagner pendant quelques minutes pour une cérémonie de chant de deuil (en persan: نوحه خوانی) et de frapper à la poitrine (سینه زنی). Le spectacle commençait ensuite, tandis que le metteur en scène ou 'Ta'zîeh-gardân' (تعزیه گردان) tournait autour de la scène, n'hésitant pas parfois à y entrer carrément pour diriger les acteurs et leur passer les petits bouts de papier sur lesquels on avait déjà écrit les textes que les acteurs devaient réciter. Le Ta'zîeh-gardân disposait du texte principal (سرنسخه). La mise en scène était donc spontanée et à chaque moment, le Ta'zîeh-gardân pouvait intervenir afin de diriger les acteurs, sans pour autant gêner vraisemblablement ni les acteurs ni les spectateurs. Les Ta'zîeh-gardân bien expérimentés n'avaient même pas besoin du texte principal ni des indications du directeur du spectacle (Moïn al-Bokâ) pour diriger leurs acteurs. Ces derniers se divisaient en deux groupes en fonction de leur appartenance au camp de l'Imam Hossein ou au camp des Omeyyades: les premiers étaient appelés "opprimés" (مظلوم خوان) et les seconds "opposant" (مخالف خوان). Il arrivait souvent qu'un seul acteur incarne le rôle de deux ou de plusieurs personnages. Dans ce cas, le metteur en scène s'arrangeait de sorte que les rôles confiés à cet acteur appartiennent uniquement à l'un des deux camps. Pour distinguer les acteurs principaux de ceux qui jouaient des rôles secondaires généralement muets, on appelait les premiers "liseurs de texte" (نسخه خوان) et les seconds "figurants" (نعش qui veut dire littéralement "corps mort").

**Dramaturgie du Ta'zîeh.**

Du point de vue dramaturgique, le Ta'zîeh comprenait en général quatre scénographies différentes: le tragique, le pathétique, le comique et le burlesque.

**1- Le tragique**

Le tragique (واقعه qui veut dire littéralement "événement") était l'élément principal du Ta'zîeh. Les personnages religieux, surtout l'Imam Hossein et ses compagnons, étaient les protagonistes principaux des thèmes tragiques du Ta'zîeh dont le martyre de l'Imam Hossein, d'Abû-l-Fadhl al-'Abbâs, de Moslem et de ses deux jeunes fils, d''Alî Akbar ou du triste mariage de Qâssem.

**2- Le pathétique**

Le pathétique (پیش واقعه) était fait d'événements secondaires plus ou moins indépendants du thème principal du Ta'zîeh dont les personnages n'étaient pas nécessairement des personnages religieux. La scène de "'Abbâs l'Hindou" (عباس هندو) en est un exemple: une dame veut organiser un Ta'zîeh du martyre d'Abû-l-Fadhl al-'Abbâs, frère de l'Imam Hossein, mais elle ne trouve personne pour incarner le rôle principal. Un jeune hindou, ému par les sentiments de la dame, s'en charge. Il se converti à l'Islam et incarne dans le Ta'zîeh le rôle du frère de l'Imam Hossein.

**3- Le comique**

La dominante du Ta'zîeh était le tragique. Il y avait cependant des scènes de rire et de joie (en persan: گوشه qui veut dire littéralement "allusion") dont le sujet était indépendant du thème principal et les personnages pouvaient être à la fois sacrés ou profanes. Il s'agit, selon les historiens du théâtre iranien, d'éléments qui ont favorisé l'évolution du théâtre sacré vers le théâtre profane. Le Ta'zîeh de "Leilî et Majnoun" en est un exemple révélateur: le seul élément religieux y apparaît lorsque Majnoun demande conseil à l'Imam Sâdeq. Le Ta'zîeh de "Joseph" racontait comment les fils du prophète Jacob, jaloux de leur frère Joseph, l'ont jeté dans un puits pour le faire disparaître. A la fin de cette scène "allusive", les acteurs reprenaient la scène du martyre de l'Imam Hossein à Karbala.

**4- Le burlesque**

Dans leurs évolutions, les thèmes comiques du Ta'zîeh aboutissent à l'apparition du burlesque (مضحکه). Il s'agit là d'un comique extravagant et déroutant où l'importance est accordée à des situations ridicules et absurdes ainsi qu'aux gestes visuels. Avec les scènes burlesques, les personnages bouffons, loufoques et farfelus apparaissent au Ta'zîeh. Le but initial du burlesque était cependant de ridiculiser les personnages méchants du Ta'zîeh par un style parodique, mais au fur et à mesure, le burlesque se développe en scènes indépendantes dont "Le mariage du fils de la tribu des Qoraychites", "Le mariage du roi Salomon avec la reine de Saba", etc.

**Le Ta'zîeh: un art populaire.**

Le théâtre religieux iranien s'est développé essentiellement dans les régions du nord du pays qui abritaient les chiites depuis les premiers siècles de l'islamisation de l'Iran. Les provinces du Mazandaran, de Semnan et de Téhéran furent le berceau de ce genre théâtral qui se développa ensuite dans les régions centrales du pays.

Les acteurs du Ta'zîeh étaient des amateurs, cependant, la passion de jouer au Ta'zîeh était souvent héréditaire, et il y avait même des troupes dont les membres étaient tous de la même famille. Bien que les troupes se formaient d'amateurs à l'occasion des cérémonies du mois de Moharram, il arrivait souvent que les spectateurs récoltent eux-mêmes de l'argent pour les acteurs. Il existait également un commerce lié aux accessoires utilisés dans ce genre du théâtre populaire. ■

*Le théâtre religieux iranien s'est développé essentiellement dans les régions du nord du pays qui abritaient les chiites depuis les premiers siècles de l'islamisation de l'Iran. Les provinces du Mazandaran, de Semnan et de Téhéran furent le berceau de ce genre théâtral qui se développa ensuite dans les régions centrales du pays.*

# Le Ta'zîeh et le théâtre moderne

Ali Akbar ZOLFAGHAR RADJAÏ



*Takyeh Amîr Tchakhmâgh à Yazd, Iran*

Le Ta'zîeh en tant que théâtre religieux est apparemment un genre propre à l'Iran et il n'existe pas dans les autres pays musulmans. Mais dans l'Europe médiévale, il existait un drame liturgique puisant ses racines dans l'Eglise catholique. A mesure que le drame liturgique se développait pendant le bas Moyen Age, de nombreux récits bibliques étaient représentés, allant de la Création à la Crucifixion. Ces pièces étaient appelées des *passions*, des *miracles*, des *mystères* ou encore des *pièces sacrées*.

Selon les historiens du théâtre, ces genres de spectacle religieux en Europe sont les plus proches du Ta'zîeh iranien. Certains chercheurs ont avancé que pendant une longue période allant du XIe au XVIIIe siècles, le théâtre sacré européen aurait influencé le genre théâtral religieux en Iran. Selon eux, l'influence du drame liturgique européen est incontestable dans le Ta'zîeh dans les régions à population chiite du Caucase, avant l'annexion de ces régions par la Russie tsariste.

En comparant le Ta'zîeh avec le théâtre occidental, certains chercheurs le représentent comme un genre dramatique primitif et incomplet loin de correspondre aux critères définis par Aristote dans sa Poétique. Mais les partisans du Ta'zîeh estiment qu'il faut juger le théâtre religieux iranien d'après sa propre logique, au lieu d'y chercher des ressemblances ou des différences de ce drame iranien avec le théâtre classique grec.

Le comte Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) fut peut-être le premier à essayer de comparer le Ta'zîeh avec le théâtre occidental. Bertolt Brecht (1898-1956), poète et auteur dramatique allemand, dont l'esthétique et l'éthique ont exercé une très grande influence sur le théâtre contemporain, considérait lui aussi qu'il était possible de comparer le Ta'zîeh aux genres théâtraux de l'Occident. Les expériences de Brecht dans la distanciation ont contribué à le

rapprocher des drames orientaux. Par sa théorie de distanciation, Brecht cherchait à développer l'attitude de l'acteur qui prend ses distances avec son personnage pour aboutir ensuite à l'attitude du spectateur prenant ses distances avec l'action dramatique. Il est vrai que cette technique de distanciation existe dans le Ta'zîeh, mais sa finalité diffère fondamentalement de celle recherchée par Bertolt Brecht. Le dramaturge allemand cherchait un moyen d'éviter le pathétique et d'empêcher que les acteurs et les spectateurs ne s'identifient avec les personnages. Brecht voulait en fait que le spectateur (et également l'acteur) garde sa lucidité pour pouvoir soumettre les personnages et leurs actions au jugement de la raison et de la conscience. Mais la distanciation telle qu'on la trouve dans le Ta'zîeh a un sens beaucoup plus profond. Ce dernier réussit en effet mieux que le théâtre brechtien à créer l'effet de distanciation, sans amoindrir celui du pathétique; et ce car les acteurs et les spectateurs du Ta'zîeh sont conscients qu'ils assistent, par convention, à un genre dramatique fondé essentiellement sur "l'apparence" au lieu de "la représentation" qui est le fondement du drame aristotélicien. Dans ce sens, le surnom que l'on donne traditionnellement à Ta'zîeh est aussi révélateur: Shabîh-Khânî (en persan: شبیه خوانی) qui veut dire littéralement "faire semblant de" ou "faire comme si".

A partir des années 1960, les grands metteurs en scène et cinéastes occidentaux se mettent à étudier la dramaturgie du Ta'zîeh: le metteur en scène polonais et théoricien du théâtre expérimental, Jerzy Grotowski s'est inspiré de l'effet de distanciation du Ta'zîeh pour élaborer sa théorie du "théâtre pauvre" qui prône le rapport existentiel de l'acteur au public, et l'essence d'une interprétation libérée de "l'artificiel" qu'apportent une mise en scène ou un spectacle élaborés. Peter Brook, metteur en scène de théâtre et réalisateur de cinéma britannique enrichit son expérience de la distanciation du Ta'zîeh, à travers notamment des théories de Brecht et Jerzy Grotowski. En 1970, il a fondé à Paris le Centre International de Recherche du Théâtre (CIRT), où il a mené des travaux de groupe avec des acteurs venus du monde entier. Sa compagnie a présenté, dans un esprit de relecture de textes anciens, une fable persane: *Le langage des oiseaux* (Mantiq al-Tayr : منطق الطیر) du poète persan Farîd al-Dîn 'Attâr (v. 1150-v. 1220), une œuvre allégorique qui relate les aventures d'un groupe d'oiseaux à la recherche de leur roi, le Sîmorgh, symbolisant la doctrine mystique de l'union divine et humaine. ■

*Ta'zîeh avec le théâtre occidental. Bertolt Brecht (1898-1956), poète et auteur dramatique allemand, dont l'esthétique et l'éthique ont exercé une très grande influence sur le théâtre contemporain, considérait lui aussi qu'il était possible de comparer le Ta'zîeh aux genres théâtraux de l'Occident.*



*Takyeh Mo'âven ol-Molk, Kermânshâh, époque qâdjâre*

# Takyeh-Dowlat

## Le plus grand amphithéâtre de l'histoire iranienne

Arash KHALILI

La construction de salles de spectacle et d'amphithéâtres semble avoir eu une importance assez faible dans l'histoire de l'architecture iranienne. Le théâtre et les spectacles populaires existent pourtant depuis très longtemps, et le public y assistait souvent dans des espaces à ciel ouvert, sur les places publiques des villes et des villages, dans les cours des caravansérails ou à l'intérieur des maisons de thé traditionnelles et les Takyehs (les lieux aménagés pendant le mois de Moharram pour y célébrer les cérémonies de deuil du martyre de l'Imam Hossein et de ses compagnons). Cependant, à l'époque de la dynastie qâdjâre, le plus grand amphithéâtre de toute l'histoire iranienne a été construit à Téhéran. Takyeh-Dowlat a joué ainsi un double rôle dans le développement de l'architecture iranienne et dans l'évolution du théâtre religieux iranien, Ta'zîeh.

### La fondation du Takyeh-Dowlat

Le roi Nâssereddîn Shâh aurait donné l'ordre de la fondation du Takyeh-Dowlat en 1284 de l'Hégire. Le projet a été soutenu par Doust-'Alî Khân Moïr al-Molk, directeur des ateliers monétaires royaux. La construction de Takyeh-Dowlat a duré 5 ans (1284-1290 de l'Hégire, ou 1865-1871) pour un budget de 150 000 tomans.

Avant la construction du Takyeh-Dowlat, il existait de 40 à 45 takyehs à Téhéran, chiffre qui était estimé de 70 à 80 à l'époque de l'achèvement des travaux de la construction du Takyeh-Dowlat. Les célèbres takyehs de Téhéran étaient le Takyeh de la cour royale (en persan: تکیه حیات شاهی) et le Takyeh de Hâdjî Mîrzâ Aghâssî. Cependant, le Takyeh-Dowlat a attiré aussitôt l'attention des historiens de l'art, en Iran et à l'étranger.

La cour royale organisait le Ta'zîeh durant le mois de Moharram. A l'époque, les meilleurs Takyehs de Téhéran, dont celui de Hâdjî Mîrzâ Aghâssî (le Takyeh de 'Abbâsâbâd), étaient confiés pendant ce mois aux troupes organisées par la cour. Une grande foule composée surtout de femmes se réunissait au Takyeh de Hâdjî Mîrzâ Aghâssi qui n'était pas assez spacieux pour abriter l'important public qui s'y rassemblait, d'autant plus que le vacarme perturbait aussi le spectacle. C'est la raison pour laquelle Nâssereddîn Shâh a donné l'ordre de la construction d'un immense amphithéâtre à l'intérieur de la cour royale, simultanément à la construction du monument de Shams al-Emâreh. Doust-'Alî Khân Moïr al-Molk a été chargé de diriger le projet.

### L'emplacement du Takyeh-Dowlat

Les documents datant de l'époque qâdjâre ne sont pas unanimes pour déterminer exactement l'emplacement du Takyeh-Dowlat. Cependant, il est certain que cet amphithéâtre se situait au sud-ouest du Palais royal Golestân, près de Shams al-Emâreh, en face de la Mosquée du Shâh. Le terrain sur lequel

l'amphithéâtre avait été construit appartenait apparemment à la cour royale. Avant la construction du Takyeh-Dowlat, il y avait une ancienne maison où avait résidé Amîr Kabîr, grand vizir de Nâssereddîn Shâh. Cette maison avait été pourtant détruite après l'assassinat d'Amîr Kabîr. D'après certains documents, outre ce terrain, une partie d'une prison et un ancien bain public ont été également détruits pour qu'il y ait assez de place pour la construction du Takyeh-Dowlat.



*Le Takyeh-Dowlat en construction*

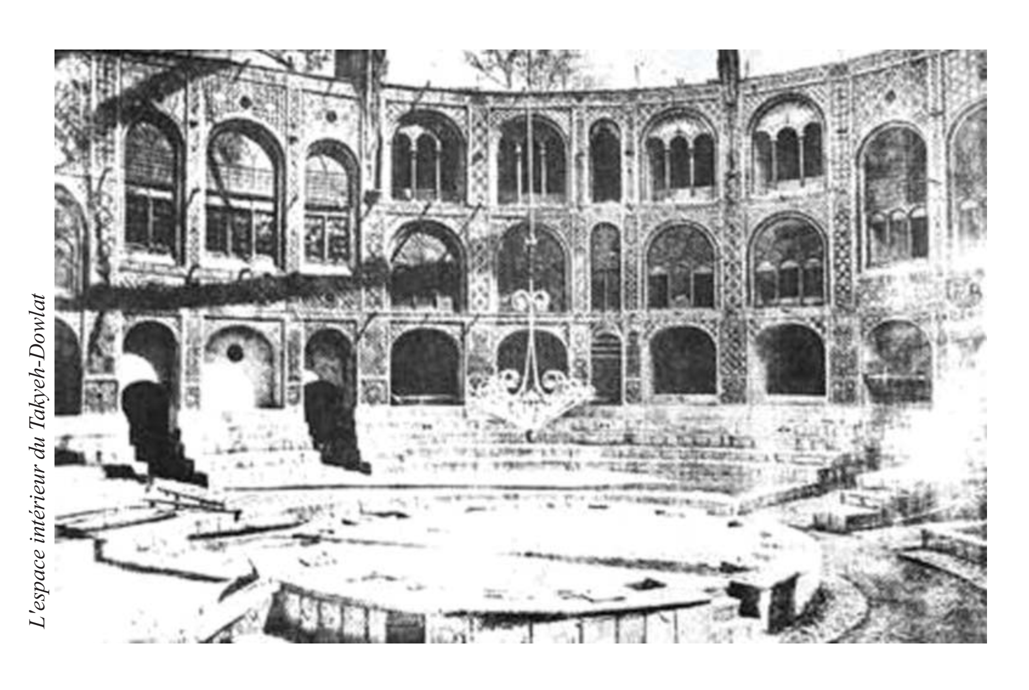
### L'architecte du Takyeh-Dowlat

Plusieurs grands architectes vivaient à Téhéran à l'époque de la construction du Takyeh-Dowlat: Mohammad Tâghî Khân Me'marbâshî, qui avait construit le bâtiment de Dar al-Fonoun), 'Alî-Mohammad Kâshî auteur de Shams al-Emâreh, Mohammad Ebrâhîm Khân Me'marbâshî auteur du Takyeh de Seyyed Nasreddîn et de la place Toupkhâneh, etc. Cependant, aucun des documents écrits de l'époque qâdjâre n'a mentionné explicitement le nom de l'architecte ou des architectes du Takyeh-Dowlat. Néanmoins, les documents plus récents présentent Hossein-'Alî Mehrîn comme l'auteur de ce grand amphithéâtre.

### Plan architectural

Malheureusement, l'amphithéâtre du Takyeh-Dowlat a été complètement détruit et il n'en reste rien depuis près d'un siècle. Curieusement, il n'existe même pas un relevé de plan de ce grand monument de l'époque qâdjâre. Les informations dont nous disposons aujourd'hui sur le Takyeh-Dowlat proviennent donc de quelques photographies, d'un célèbre tableau du grand peintre de l'époque, Kamâl al-Molk, et de quelques documents écrits qui décrivent certains détails de ce monument. Des Européens qui ont visité le Takyeh-Dowlat à Téhéran de Nâssereddîn Shâh, comme l'italienne Mme Carla Cernara, le Dr. Fourrier, français et l'anglais Lord Crezen, estimaient que le plan principal du Takyeh-Dowlat était une copie de l'Albert Hall à Londres ou d'autres amphithéâtres ou salles de spectacle en Europe. Cependant, il faut rappeler que Nâssereddîn Shâh n'a effectué son premier voyage en Europe qu'en 1871, alors que le Takyeh-Dowlat avait été construit de 1865 à 1871. Autrement dit, les travaux de la construction de cet amphithéâtre étaient achevés avant le retour de Nâssereddîn Shâh en Iran. Certains chercheurs estiment que le plan du Takyeh-Dowlat s'est inspiré du plan des places publiques, des caravansérails et des Takyehs, bref de l'architecture traditionnelle iranienne.

*Des Européens qui ont visité le Takyeh-Dowlat à Téhéran de Nâssereddîn Shâh, comme l'italienne Mme Carla Cernara, le Dr. Fourrier, français et l'anglais Lord Crezen, estimaient que le plan principal du Takyeh-Dowlat était une copie de l'Albert Hall à Londres ou d'autres amphithéâtres ou salles de spectacle en Europe.*



*L'espace intérieur du Takyeh-Dowlat*

*De la loge royale, dont les murs sont couverts de précieux châles de cachemire, et le sol de merveilleux tapis persans, on découvre un immense théâtre circulaire aussi vaste que l'amphithéâtre de Vérone, d'environ 60 mètres de diamètre, coiffé d'une charpente s'élevant à 30 mètres au-dessus de la scène.*

Le Takyeh-Dowlat était un grand octogone de l'extérieur, et un cylindre complet de l'intérieur dont le diamètre mesurait près de 60 mètres. Le monument était haut de 24 mètres et sur quatre étages (y compris le sous-sol). Le Takyeh-Dowlat s'étendait sur une superficie d'environ 2824 m² et était capable d'abriter quelques 20 000 spectateurs. Avant la construction des grands palais et des hauts bâtiments à Téhéran, vers la fin de l'époque qâdjâre, le Takyeh-Dowlat a longtemps compté comme l'un des plus hauts bâtiments de la capitale. E'temâd al-Saltâneh, ministre de la Presse et des Publications sous Nâssereddîn Shâh, a écrit: "*Le Takyeh-Dowlat est un bâtiment d'Etat magnifique à quatre étages. Le bâtiment est si haut que l'on peut le voir de très loin, à une distance de cinq lieues de la ville.*"

**La façade du Takyeh-Dowlat**

A chaque étage, il y avait plusieurs loges consacrées aux princes et aux personnalités importantes. Les escaliers et les corridors assuraient l'accès aux loges. L'Américain Samuel Benjamin qui a visité Téhéran de 1300 à 1303 de l'Hégire écrit dans son livre *L'Iran et les Iraniens*: "*De la loge royale, dont les murs sont couverts de précieux châles de cachemire, et le sol de merveilleux tapis persans, on découvre un immense théâtre circulaire aussi vaste que l'amphithéâtre de Vérone, d'environ 60 mètres de diamètre, coiffé d'une charpente s'élevant à 30 mètres au-dessus de la scène, à laquelle était suspendue une grande tenture, et des lustres géants supportant quelque cinq mille chandelles protégées des courants d'air par des verres coloriés. Mais ce qui éblouit encore plus c'est le spectacle du public, celui des loges où sont assis les grands dignitaires de la cour, et surtout celui de milliers de femmes, au moins trois ou quatre mille, assises à l'orientale à même le sol légèrement incliné autour de la scène centrale pour permettre à tout le monde de suivre la représentation.*"

Samuel Benjamin décrit ensuite des voûtes en arc construit en brique, en insistant sur le fait que les architectes et les maçons iraniens étaient des maîtres incontestés de toute construction en brique dans le monde entier: "*Je suis sûr que si les architectes du Takyeh-Dowlat avaient utilisé du marbre au lieu des briques, ils n'auraient, en réalité, rien ajouté à la beauté et la somptuosité de ce monument. Il m'est difficile de décrire la beauté et la magnificence des voûtes en arc du Takyeh-Dowlat. Les Perses ont utilisé, bien avant les Romains, les voûtes en arc. En réalité, les Romains l'ont appris des Perses, mais les arcs romains n'ont jamais égalé la beauté et l'originalité des œuvres perses.*"

**La scène et l'espace intérieur du Takyeh-Dowlat**

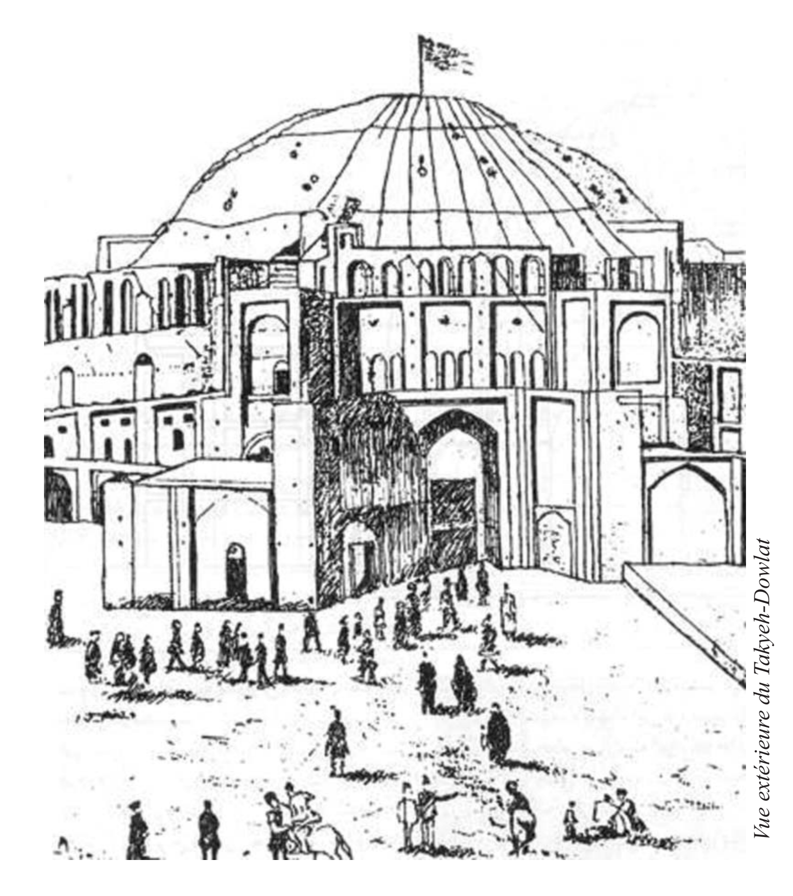
L'espace intérieur du Takyeh-Dowlat était divisé en plusieurs parties: la scène était une plate-forme circulaire haute de près d'un mètre, d'un diamètre de 18 à 10 mètres. Aux quatre coins de la scène, il y avait des escaliers pour y monter. Autour de cette plate-forme, un cercle large de 6 mètres était consacré au passage des acteurs et des chevaux. Les spectateurs s'asseyaient par terre autour de ce cercle.

A l'époque de Mozafareddîn Shâh, une partie du plafond du quatrième étage s'est effondrée. Pour restaurer le monument, les architectes de la cour ont préféré détruire totalement le quatrième étage et se contenter de réparer seulement les étages inférieurs.

**Le plafond du Takyeh-Dowlat**

Après la révolution constitutionnelle et l'apparition du théâtre moderne en Iran, le Takyeh-Dowlat a perdu de son prestige et l'âge d'or du Ta'zîeh a touché à sa fin. De 1923 à 1925, on a effectué quelques restaurations au Takyeh-Dowlat pour y organiser d'abord une exposition de produits manufacturés iraniens, ensuite l'Assemblée constituante. Le Takyeh-Dowlat, qui était le plus grand amphithéâtre de toute l'histoire de l'Iran, a été totalement détruit par la mairie de Téhéran en 1947 pour des raisons qui restent inconnues jusqu'à aujourd'hui. ■

*Les Perses ont utilisé, bien avant les Romains, les voûtes en arc. En réalité, les Romains l'ont appris des Perses, mais les arcs romains n'ont jamais égalé la beauté et l'originalité des œuvres perses.*



*Vue extérieure du Takyeh-Dowlat*

# Les trésors oubliés de l'art iranien

## Genèse et évolution de la peinture sous verre

Rahmân AHMADI MALEKI
Traduit par
Babak ERSHADI

La peinture sous verre est un travail qui consiste à représenter sur du verre à vitre des sujets picturaux aux couleurs éclatantes dans un champ bidimensionnel. Ce style fut très en vogue il y a quelques siècles, en Iran et dans de nombreux pays du monde, mais aujourd'hui, la peinture sous verre fait figure d'art marginal, oublié, en voie de disparition. Son histoire, en Iran, remonte probablement à l'époque de la dynastie safavide où les travaux de ce style représentaient, à l'instar d'autres expressions artistiques, à la fois des thèmes sacrés et profanes.

La peinture sous verre consiste à représenter les sujets picturaux sur le dos de la vitre en utilisant une technique de "coloriage" à l'huile. Avant d'entreprendre l'exécution de ce type de travail, l'artiste devait d'abord essuyer la surface à peindre pour la dégraisser soigneusement. Le travail pictural s'effectuait en deux temps: d'abord la peinture des contours en dessinant les lignes générales des motifs, ensuite le brossage des surfaces ainsi dessinées en une sorte de "coloriage" à huile. Dans ce travail de coloriage, l'artiste devait tenir compte du fait que l'image était inversée sur le dos de la vitre par rapport au projet de base, et que les étapes de la peinture devaient être elles-mêmes inversées par rapport au dessin des contours. En d'autres termes, l'artiste devait commencer le coloriage par les détails avant de traiter les fonds. Dans ce processus de "compte à rebours", il fallait donc colorier d'abord les détails des habits d'un personnage placé sur le devant de la scène, avant de colorier les collines, champs, ou autres éléments décoratifs du fond de la scène. L'artiste était parfois obligé de se placer de l'autre côté de la surface peinte pour mieux "voir" son travail, appliquer le coloriage sur la surface opposée, dans une situation peu commode.

On peut imaginer plusieurs raisons pour que la peinture soit appliquée "sous" le verre, au lieu de sa surface exposée à l'extérieur: ces vitres peintes, généralement de petites dimensions, étaient destinées essentiellement à décorer les murs, et il était préférable que la surface peinte soit posée à l'inverse pour être mieux protégée. La vitre tient ainsi le rôle de support ainsi que de surface vernie qui protège la peinture et lui donne un aspect lisse spécifique, accentuant l'éclat des couleurs utilisées.

Une fois le travail fini, l'artiste mettait plusieurs couches de couleur sur la peinture appliquée sous le verre pour augmenter sa résistance à l'humidité et aux égratignures.

En Iran, la peinture sous verre s'est développée à



*Gol-o-Morgh (oiseau perché sur une branche fleurie), par Ebrâhim Irâni, époque contemporaine*



*Gol-o-Morgh (oiseau perché sur une branche fleurie), artiste inconnu, époque zand*

la même période que la vague de construction ou de restauration des palais, des résidences royales et des monuments religieux sous la dynastie safavide. Les maçons qui s'étaient spécialisés en matière de décorations en plâtre et en miroir, ont commencé peu à peu à utiliser des petits morceaux de verre peints sur différentes parties des bâtiments dont le plafond, les murs, les portes et les fenêtres, pour remplacer des morceaux de verre colorés. Au départ, ces peintures sous verre représentaient des sujets picturaux simples: une fleur, des formes géométriques… Dans les lieux de culte et les mosquées, les peintures sous verre s'inspiraient des motifs traditionnels des mosaïques, des travaux de plâtre, combinant des formes "*eslîmî*". A la cour, dans les palais et les résidences royales, les peintures sous verre représentaient parfois des scènes de chasse ou de liesse.

Selon la plupart des spécialistes, la peinture sous verre s'est développée d'abord en Europe de l'Est, dans le Caucase, en Asie mineure et en Inde. Les commerçants venant de ces régions ont apporté les premiers exemples de ce style en Iran, et les artistes iraniens qui ont exécuté les premiers travaux de peinture sous verre, ont naturellement subi un temps l'influence des œuvres étrangères. Cependant, une fois les techniques de ce style "venu de l'étranger" maîtrisées, l'artiste iranien a réussi aussitôt à exprimer sa propre vision du monde ainsi que son identité nationale et religieuse à travers son œuvre.

Plus tard, la peinture sous verre s'est généralisée peu à peu pour sortir du cadre des lieux sacrés ou des résidences royales, pour pénétrer d'abord les maisons de riches avant de gagner enfin celles des gens de la classe moyenne. Les sujets des peintures sous verre sont ainsi devenus plus "populaires" pour décorer les salles et les chambres des maisons.

Vers la fin de l'époque safavide, la demande de peintures sous verre augmenta considérablement. Dès lors, la peinture sous verre est devenue un élément indépendant de l'architecture et

*Le travail pictural s'effectuait en deux temps: d'abord la peinture des contours en dessinant les lignes générales des motifs, ensuite le brossage des surfaces ainsi dessinées en une sorte de "coloriage" à huile.*



L'Imâm 'Alî et ses deux fils, par Mîrzâ Abdollah Shâh, époque qâdjâre



Les paons paradisiaques, artiste inconnu, époque contemporaine

un "tableau" que les gens ordinaires ou les voyageurs étrangers pouvaient facilement acquérir. Il est à noter que pendant cette période de faiblesse du pouvoir politique, un grand nombre d'artistes, d'architectes, de maçons et d'artisans ont naturellement perdu leurs mécènes: leurs ouvrages sont sortis de la cour et des milieux aristocratiques. Les enluminures qui illustraient des ouvrages littéraires ou historiques se vendaient au marché en tableau unique ou sous forme de petites collections réunissant quelques tableaux. Perdant le soutien des mécènes d'autrefois, les artistes devaient chercher leur indépendance économique en vendant leurs ouvrages au marché. En ce qui concerne la peinture sous verre, les artisans devaient donc se contenter de travailler pour les gens à revenus modestes, ce qui ne restait évidemment pas sans effet sur la qualité de leur travail.

Sous le dernier empereur safavide, Shâh Sultân Hossein, le déclin du pouvoir politique arriva à son apogée. Les Afghans assiégèrent Ispahan, la capitale des Safavides. La ville résista quelques mois mais les Afghans s'emparèrent enfin d'Ispahan. Ils pillèrent les palais et détruisirent tout ce qu'ils ne pouvaient pas emporter avec eux. Les peintures sous verre, qu'il était difficile de détacher des murs sur lesquels elles étaient appliquées, devinrent les cibles faciles de cette destruction générale.

Quelques années plus tard, Nâder (un ancien général de l'armée safavide) issu de la tribu turkmène des Afshârs se souleva contre les Afghans. Après

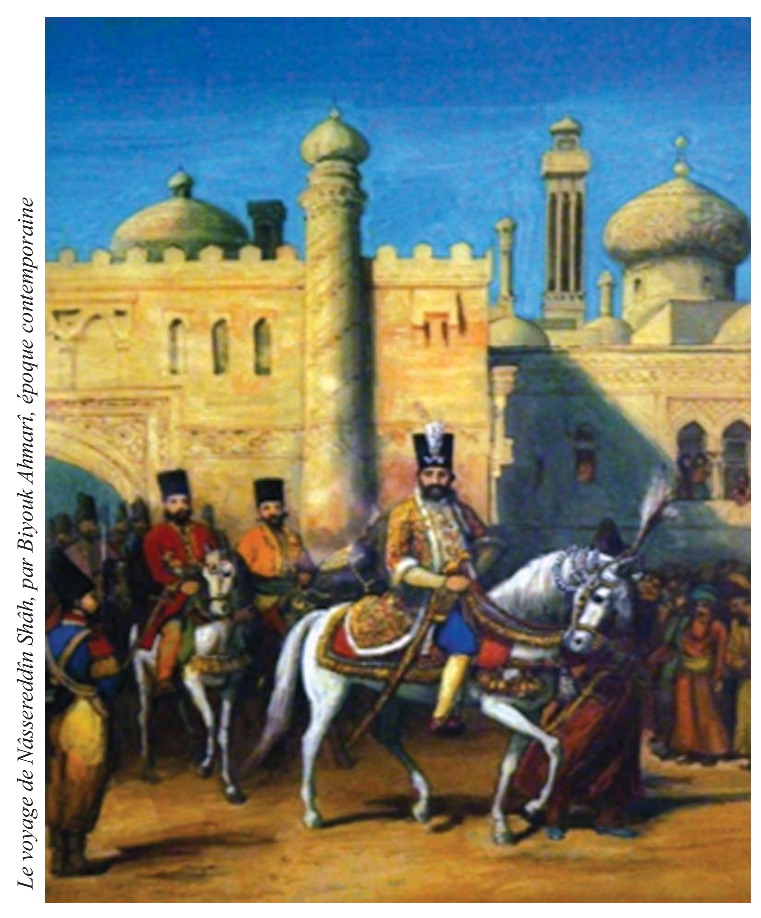
avoir sécurisé le pays, il monta au trône et commença une série de guerres pour vaincre et soumettre ses adversaires à l'intérieur et à l'extérieur de l'Iran. Le moment n'était donc pas propice à l'épanouissement des lettres et des arts. Après la mort de Nâder Shâh, ses généraux se partagèrent son héritage, avant que le chef de la tribu des Zands, Karîm Khân forma de nouveau un pouvoir central, et monta sur le trône à Shîrâz. Le nouveau roi était lui-même un grand mécène et voulait faire de sa capitale une vitrine de l'art et de l'architecture, à l'instar de l'Ispahan des empereurs safavides. Une nouvelle école de peinture prit forme à Shîrâz, caractérisée surtout par les figures *Gol-o-Morgh* (oiseau perché sur une branche fleurie) rappelant symboliquement une image du paradis céleste. Pendant cette période de calme relativement courte, de nombreux ouvrages architecturaux, littéraires et artistiques ont été créés par des artistes iraniens et étrangers. La peinture sous verre retrouve sa place d'antan dans la décoration architecturale, et dans de nombreux bâtiments de la capitale de Karîm Khân, ces peintures étaient utilisées pour décorer les murs, les portes et les fenêtres, et les espaces intérieurs.

Après la mort de Karîm Khân, le chaos s'empara de nouveau de la scène politique de l'Iran en raison d'un vide de pouvoir dû à l'absence d'un Etat central, jusqu'à ce que les troupes d'Aghâ Mohammad Khân, un général de l'armée de Karîm Khân mit fin au règne des descendants du roi Zand pour établir sa propre dynastie: la dynastie qâdjâre. Aghâ Mohammad Khân accéda au trône à Téhéran, alors une petite ville de création assez récente que le nouveau roi appréciait surtout pour sa situation stratégique privilégiée. Aghâ Mohammad Khân était trop occupé pour penser à réunir les artistes à sa cour, passant son temps à éliminer les adversaires et à renforcer les piliers de son pouvoir. Il fallut donc attendre le règne de son fils, Fath'Alî Shâh pour que la cour prenne véritablement forme dans la nouvelle capitale où s'établissaient de façon

*Les enluminures qui illustraient des ouvrages littéraires ou historiques se vendaient au marché en tableau unique ou sous forme de petites collections réunissant quelques tableaux.*



*La bataille de Rostam et Sohrâb, par Ghorbân'ali Ghorbânî, époque contemporaine*


*Le voyage de Nâssereddîn Shâh, par Biyouk Ahmarî, époque contemporaine*

croissante les aristocrates et les élites. La situation devint ainsi favorable à un épanouissement des arts picturaux, entre autres, la peinture sous verre dont la jeune capitale avait besoin pour son essor urbain et architectural. Cependant, la peinture sous verre n'était plus considérée comme un art décoratif de grande qualité, s'éloignant depuis bien longtemps de la cour, elle était devenue un "art populaire". A Téhéran et dans les autres grandes villes iraniennes de l'époque des Qâdjârs, la demande pour la peinture sous verre venait donc de la classe moyenne.

*Naghâsh Khâneh étaient, en fait, des ateliers au bazar ou dans les caravansérails et les anciens quartiers de Téhéran, où les peintres traditionnels pouvaient offrir encore leurs œuvres à leurs clients.*

Le règne de Fath'Alî Shâh et les deux premières décennies du règne de Nâssereddîn Shâh furent l'apogée de la production des ouvrages de peinture sous verre. La demande et l'offre atteignirent des sommets record, tandis que les formes d'application et les sujets picturaux des peintures sous verre devenaient de plus en plus diversifiés. Arriva enfin l'époque où le grand maître de la peinture classique de l'Iran, Mohammad Ghaffârî, alias Kamâl-ol-Molk, rentra à Téhéran de son séjour européen. Il forma pendant plusieurs décennies une génération de jeunes peintres qui ont évolué en s'inspirant des techniques et de la vision moderne du maître. En conséquence, la peinture traditionnelle se marginalisait de plus en plus. Sous Mozafareddîn Shâh et Mohammad 'Alî Shâh, les hommes de la cour et les gens de la rue ont laissé l'art pour s'occuper de la politique dans le sillage du mouvement constitutionnel. A la fin de la dynastie des Qâdjârs et pendant les premières années du règne du premier roi Pahlavî, les peintres traditionnels dont les fabricants des peintures sous verre se réunirent dans des "*Naghâsh Khâneh*" (maisons de peintres). Ces maisons étaient, en fait, des ateliers au bazar ou dans les caravansérails et les anciens quartiers de Téhéran, où les peintres traditionnels pouvaient offrir encore leurs œuvres à leurs clients. Ces derniers demandaient souvent aux artistes des tableaux et des ouvrages sur mesure. Dans ces ateliers d'artistes, certains fabricants de peinture sous verre s'étaient spécialisés dans des thèmes religieux dont la scène d'ascension du Prophète, les icônes des imâms et des saints chiites, tandis que les autres s'étaient spécialisés dans les thèmes profanes issus de la mythologie iranienne comme la tragédie de Siâvosh ou la scène de combat entre Rostam et Esfandyâr.

Pendant près d'un siècle, les thèmes religieux furent donc les sujets préférés des peintures sous verre: le récit de l'ascension du Prophète, les icônes de l'Imâm 'Alî et les autres imâms chiites, les différentes scènes de la tragédie de

Karbalâ surtout la scène du martyre d' 'Alî Akbar dans les bras de son père, Imâm Hossein; la scène présentant d' 'Abbâs à cheval près de l'Euphrate, ainsi que les différentes scènes de la vie de l'Imâm Rezâ. Pour embellir ces tableaux, l'artiste se servait des combinaisons diversifiées dont les écritures, les figures traditionnelles représentant des animaux et des plantes, etc.

Dans les peintures sous verre de l'ascension, le Prophète de l'Islam est souvent représenté sur son cheval, le "Boragh", au milieu du tableau. Autour de la tête du Prophète, les peintres dessinaient des anges ailés en plein vol. La tête du cheval du Prophète était imaginée souvent comme une tête féminine, avec une couronne et un cou fin et long. Dans ces tableaux ainsi que dans les icônes des imâms et des saints chiites, les principaux personnages étaient tous auréolés. Le fond de certains tableaux de peinture sous verre était décoré de scène d'arbres et de montagnes.

Dans les tableaux de peinture sous verre représentant la scène du martyre d' 'Alî Akbar, fils de l'Imâm Hossein, et dans les tableaux de 'Abbâs, une foule de combattants de l'armée de l'ennemi est représentée au fond. Le ciel est gris et les femmes sanglotent. L'Imâm Hossein est représenté au milieu du tableau, et il prend son fils agonissant dans ses bras.

Vers la fin de la dynastie des Qâdjârs et au début de la période Pahlavî, la peinture sous verre est arrivée à son apogée du point de vue technique. Elle s'inspire esthétiquement de la peinture traditionnelle iranienne notamment en ce qui concerne l'absence délibérée et calculée de clair-obscur et de perspective, ainsi que l'usage des contours et des couleurs très éclatantes.

La simplicité des techniques de la représentation des sujets picturaux dans les peintures sous verre créait un cadre favorable pour que l'artiste donne libre cour à son imagination et à sa créativité. Cependant, les évolutions de la société iranienne et sa marche vers la modernité, les rapports économiques défavorables aux artistes traditionnels, et l'absence du soutien des pouvoirs publics contribuèrent à sonner le glas de la peinture sous verre. Les conditions de vie et de travail des fabricants de peintures sous verre devenaient de plus en plus déplorables. Ces dernières n'étaient pratiquement plus utilisées que dans les lieux de culte, les mausolées des saints, et les lieux de pèlerinage.

Les pèlerins, aux revenus souvent modestes, n'avaient certainement pas les moyens d'acquérir ces œuvres d'art, et les fabricants des peintures sous verre ne rentabilisaient même pas le prix d'achat des matières premières de leurs créations artistiques, ce qui les obligeaient à devenir maçons, peintre ou ouvriers du bâtiment pour gagner leur vie. La situation devint ainsi favorable aux concessionnaires d'œuvres d'arts.

En exploitant les fabricants de peinture sous verre qui vivaient dans des conditions difficiles, ils leur commandaient des tableaux aux sujets fantaisistes propres à vendre sur un marché de touristes. Ces concessionnaires payaient aux artistes traditionnels une somme aussi insignifiante que celle que les artistes gagnaient en vendant leurs œuvres aux pèlerins.

Il est à noter que les artistes populaires dont les fabricants de peintures sous verre n'ont réussi à trouver des mécènes ni à la cour des rois Qâdjârs ni parmi les Pahlavîs, d'autant plus que les évolutions sociales et culturelles avaient conduit les arts populaires - surtout la peinture traditionnelle et la peinture sous verre - à représenter quasi-exclusivement les

*Cependant, les évolutions de la société iranienne et sa marche vers la modernité, les rapports économiques défavorables aux artistes traditionnels, et l'absence du soutien des pouvoirs publics contribuèrent à sonner le glas de la peinture sous verre.*

*Vers la fin de la dynastie des Qâdjârs et au début de la période Pahlavî, la peinture sous verre est arrivée à son apogée du point de vue technique. Elle s'inspire esthétiquement de la peinture traditionnelle iranienne notamment en ce qui concerne l'absence délibérée et calculée de clair-obscur et de perspective, ainsi que l'usage des contours et des couleurs très éclatantes.*

Ces œuvres de peinture sous verre, supérieures du point de vue technique, n'ont jamais acquis le succès des peintres populaires, en l'absence de la sincérité et l'amour qui caractérisaient des œuvres des artistes souvent anonymes.

thèmes religieux qui intéressaient peu les gens de la cour. A l'époque de Fath'Alî Shâh, un nombre de peintre de la cour dont le célèbre Mehr 'Alî se sont inspirés des techniques des fabricants des peintures sous verre pour créer des portraits de plusieurs princes et personnalités importantes de la famille royale. Cependant, ces œuvres de peinture sous verre, supérieures du point de vue technique, n'ont jamais acquis le succès des peintres populaires, en l'absence de la sincérité et l'amour qui caractérisaient des œuvres des artistes souvent anonymes. Plusieurs facteurs économiques, sociaux et culturels sont à l'origine du déclin de l'art de la peinture sous verre.

Les historiens de l'art ont, pourtant, étudié les évolutions des dernières décennies de l'histoire de cet art populaire qu'est la peinture sous verre. Nombreux étaient les fabricants de peinture sous verre, à l'époque de la dynastie des Qâdjârs. Parmi ces artistes, il faut mentionner Seyyed Hossein Tabrîzî, Mîrzâ Mahdî Shîrâzî, Mîrzâ Rezâ Darvîsh, Mîrzâ Eskandar, Seyyed Mohammad Esfahânî et son frère Seyyed Ghaffâr, Sattâr Zandjânî, Moheb-'Alî Zandjânî, Seyyed Kamâl, Mîrzâ Abdolhossein Kâshî, Esmâ'ïl Guîlânî, Ostâd Rezâ, 'Alî Rashtî, Mohammad Bâgher Golpâïgânî, etc.

La plupart de ces artistes étaient originaires des grandes villes de province comme, Zandjân, Ghazvîn, Tabrîz, Hamadân, Shîrâz, Ispahân, Mashhad, etc. et venaient vivre de leur art dans la capitale des Qâdjârs à Téhéran. Ces artistes traditionnels s'installaient souvent dans les quartiers populaires de la ville, surtout dans l'ancien quartier du Bazar. Certains de ces artistes populaires ont connu un certain succès pendant quelques années, mais ils n'ont pas résisté au déclin inévitable de l'art traditionnel face au courant moderniste, et se sont progressivement repliés les uns après les autres dans l'isolement et l'oubli. ■



*Shîrîn et Farhâd, par Hossein Hamedânî, époque contemporaine*

# La ville de Rey et les Allées et Venues des Caravanes



*Le Caravansérail Kénar Guerde, Rey, Téhéran*

## Le Caravansérail Kénar Guerde dans la ville de Rey

Afsaneh POURMAZAHERI
Farzaneh POURMAZAHERI

La voiture roule à vive allure sur la route en terre battue. Effaçant de temps en temps la vapeur condensée sur le pare-brise, je m'efforce de fixer du regard la route et les alentours dans l'espoir de le trouver. On est parti de la ville de Rey, il y a une demi-heure. Il est censé apparaître quelque part près d'ici, vers le kilomètre quarante de la route Téhéran-Qom. Finalement, le chauffeur fait halte et descend de la voiture. Quelques minutes après, un homme s'approche de moi en montrant du doigt une vieille porte en fer et me disant "Si vous cherchez le Caravansérail Kénar Guerde, allez par là! Mais que cherchez-vous là-bas? Il est désert.".

Dès que l'on descend de la voiture, une bise sèche et froide souffle et nous fouette le visage. Je frappe à la porte. J'aspire à voir de près cet ancien caravansérail ne serait-ce que pour quelques minutes. Un homme robuste ouvre la porte, sans doute le gardien du Caravansérail Kénar Guerde. On passe

*Le caravansérail Kénar Guerde compte parmi l'un des précieux bâtiments restant de l'époque Safavide. Au cours de son histoire, il a eu différents emplois jusqu'à ce qu'il soit petit à petit détérioré par le passage du temps.*

par le seuil de la porte pour se retrouver aussitôt au milieu de la cour centrale du caravansérail qui était autrefois destinée à donner à manger aux animaux mais qui est à présent pleine de briques entassées. Le gardien perçoit notre étonnement, et nous indique que le bâtiment est en train d'être restauré. Il nous montre même quelques endroits où les briques sont de couleur plus vive; tel un pansement guérissant les blessures du vieux bâtiment.

Face au froid, il nous quitte pour rentrer dans sa petite chambre qui est apparemment l'une des cellules du caravansérail. Petit à petit, le soleil va se coucher. Il ne reste que nous, et le caravansérail enfoncé dans l'obscurité dont nous nous mettons à examiner sa façade. Ce qui était autrefois l'un des centres les plus peuplés de la ville est désormais une vieille bâtisse isolée, sombre et en ruine. Tout autour de la cour rectangulaire se trouvent plus d'une vingtaine de cellules. Quatre entrées voûtées dans les coins de la cour rattachent les quatre longs corridors à la cour centrale. Cependant, on ne peut accéder au toit du caravansérail que par deux d'entre eux. Une fois sur le toit, ce qui attire le plus l'attention sont de petits reliefs formant des demi-cercles sur le toit de chaque cellule. Ces vingt-huit reliefs donnent une beauté exceptionnelle au caravansérail. C'est à cet endroit même que la majesté du caravansérail se révèle aux yeux du visiteur. Les toits voûtés des corridors servant au repos des animaux sont criblés de petits trous permettant aux rayons du soleil d'y entrer et d'éclairer une zone précise. Il y a aussi des barres en fer travaillées dans le mur, permettant aux chameliers d'y attacher leurs animaux afin qu'ils ne puissent se sauver.



*Le Caravansérail Kénar Guerde, Rey, Téhéran*

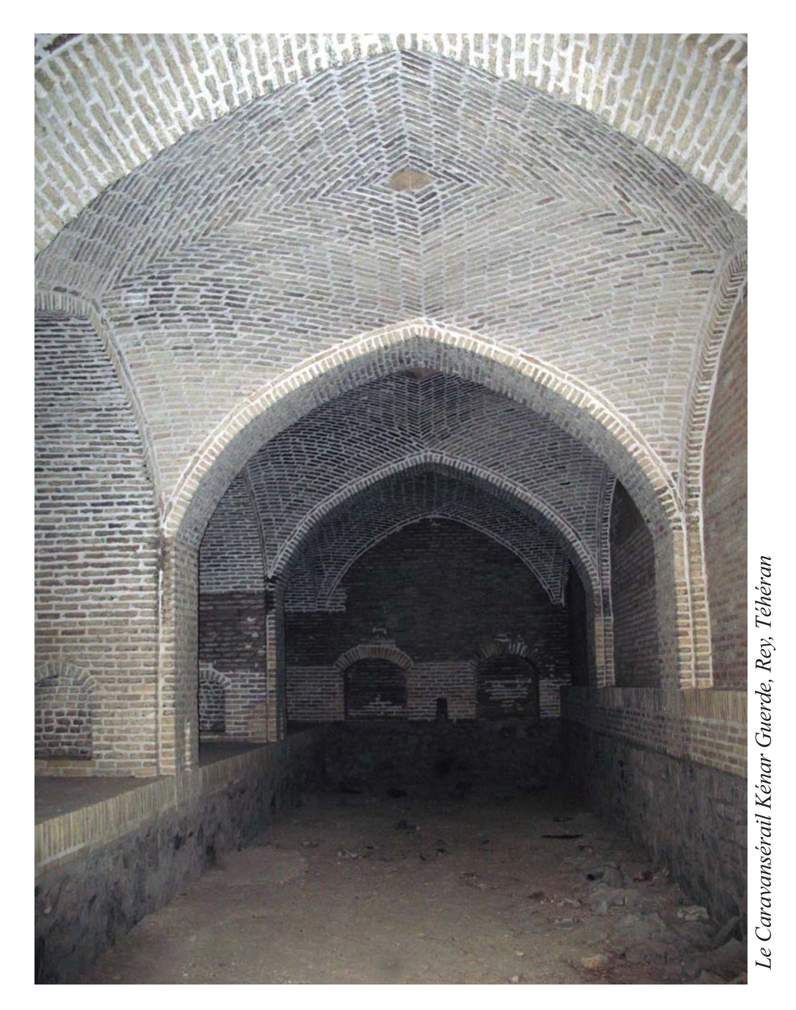
Le caravansérail Kénar Guerde compte parmi l'un des précieux bâtiments restant de l'époque Safavide. Au cours de son histoire, il a eu différents emplois jusqu'à ce qu'il soit petit à petit détérioré par le passage du temps. Il se compose d'étables, d'entrées, de cellules, d'une cour centrale et d'une cour privée, d'un réservoir d'eau, de vérandas publiques et privées, de canaux d'eau et de deux entrées. Pierres, briques, torchis et enduit comptent parmi les matériaux utilisés dans la construction du caravansérail. Dans la cour centrale ainsi que dans la cour adjointe et sur le mur des cellules, on peut admirer des décorations datant de l'époque de la construction du caravansérail. De nos jours, le

caravansérail Kénar Guerde ainsi que beaucoup d'autres situés soit aux abords de la ville de Rey, soit dans l'ensemble de l'Iran ainsi que dans d'autres pays d'orient, comptent parmi des monuments historiques témoignant de la culture et de la façon de vivre passées.

Jadis, en Orient, certaines nations menaient une vie de nomades, d'autres avaient l'habitude de voyager soit pour faire du commerce, soit pour trouver des maîtres cultivés et sages. De grandes armées lançaient des expéditions ou encore, au nom de leur foi, des croyants parcouraient des kilomètres afin d'effectuer des pèlerinages. Face à des conditions climatiques et naturelles souvent difficiles, il leur fallait des lieux pour se reposer, manger, nourrir leurs animaux et dormir. Des caravansérails furent ainsi bâtis entre de grandes villes afin de répondre à ce besoin. Les caravanes devaient parcourir une quarantaine de kilomètres, ce qui durait environ une journée, pour atteindre le caravansérail suivant. En Iran, les caravansérails furent nommés "Khân", en Europe "Relais de poste" et au Japon "Ryokan". Ils se composaient tous d'une cour principale destinée aux animaux, de chambres pour loger les voyageurs, d'une resserre pour garder les provisions, d'une mosquée et de salles de bain. Les caravanes y demeuraient deux ou trois jours et se remettaient en route. Elles voyageaient généralement le long de la Route de la Soie qui commençait par la Chine, passait par l'Afghanistan, l'Iran, la Syrie, la Turquie, pour aboutir à la Mer Noire.

Les caravansérails n'ont pas changé d'apparence. Ils sont toujours là où ils étaient des siècles auparavant. Mais nous avons changé de mode de vie, et les progrès technologiques réalisés dans le domaine des transports ont eu tendance à effacer l'importance de ces caravansérails. Aujourd'hui, nous les négligeons et oublions que sans eux, l'homme d'hier n'aurait jamais pu se mettre en route à tête reposée dans l'espoir de trouver bientôt un endroit sûr et confortable où se reposer.

Il y avait en Iran plus de mille caravansérails. Actuellement, il n'en reste que 128.



*Le Caravansérail Kénar Guerde, Rey, Téhéran*

*En Iran, les caravansérails furent nommés "Khân", en Europe "Relais de poste" et au Japon "Ryokan". Ils se composaient tous d'une cour principale destinée aux animaux, de chambres pour loger les voyageurs, d'une resserre pour garder les provisions, d'une mosquée et de salles de bain.*

# Histoire et culture qâdjâres vues par le Prince Soltân 'Alî Qâdjâr

Mireille FERREIRA

Ma première rencontre avec le Prince Soltân 'Alî Qâdjâr eut lieu dans sa maison de Neuilly-sur-Seine. Il m'avait alors raconté l'histoire des derniers rois Qâdjârs, telle qu'il l'avait vécue ou qu'il la tenait des membres de sa famille.

En découvrant ce lieu où le dernier d'entre eux, Ahmad Shâh, avait vécu ses dernières années, j'ai eu l'impression de faire un saut en arrière dans l'histoire de la Perse. Des photographies en noir et blanc de la famille royale qâdjâre et de nombreux tableaux ornaient les murs, comme ils auraient pu orner les salles du palais du Golestân à Téhéran. La bibliothèque, qui renfermait de nombreux ouvrages, aurait pu faire le bonheur des chercheurs les plus chevronnés de l'histoire de la Perse du XIX^e^ et début du XX^e^ siècle.



Soltân 'Alî Qâdjâr

Cette demeure avait été achetée par sa grand-mère, Maleke-ye Djahân, épouse de l'avant-dernier roi Qâdjâr, Mohammad 'Alî Shâh. Cette femme au caractère bien trempé n'hésita pas à parcourir une bonne partie de l'Europe pour sauver sa famille, comme me le racontera le Prince Soltân 'Alî.

Quant à Soltân 'Alî Qâdjâr lui-même, sa gentillesse, son sens de l'hospitalité et sa modestie sont certainement le signe d'une éducation irréprochable. Je l'imagine très bien portant la coiffe qâdjâre à plume d'aigrette, tant ses traits physiques rappellent d'une manière frappante ceux de ses aïeux.

Récemment de passage à Téhéran, il a accepté de faire partager à un auditoire restreint, dont j'ai eu la chance de faire partie, son attachement à la culture qâdjâre, qu'il ne cesse d'étudier et de faire connaître dans le monde.

C'est le résumé de ces deux entretiens que je reproduis ici.



*Le palais du Golestân à Téhéran*

**La fin de l'empire Qâdjâr**

Quand Mohammad 'Alî Shâh, 6e roi Qâdjâr de Perse, doit fuir son pays en 1909 dans la tourmente de la révolution constitutionnelle[1], il est accompagné de son épouse, Maleke-ye Djahân, de sa fille Khâdidjeh et de ses deux fils cadets, Soltân Mahmoud Mîrzâ et Soltân Madjid Mîrzâ, ainsi que d'une suite composée d'une centaine de personnes. Cet exil va les entraîner sur les chemins de l'Europe, chassés parfois par les tourbillons de l'Histoire.

La grande errance va commencer pour ces héritiers de l'une des grandes tribus nomades turkmènes des "Qizilbashs"[2], dont on retrouve la trace dès le XIIIe siècle et qui, apparentée aux Ottomans, participa probablement à l'installation de cette dynastie. Elle servit la dynastie safavide et vint avec elle en Iran en formant l'armée de Shâh Ismâ'îl Ier. Les Qâdjârs régnaient sur la Perse, officiellement depuis 1796, mais dans les faits depuis 1786.

Mohammad 'Alî Shâh supporte mal l'épreuve de l'exil. Dès lors, c'est Maleke-ye Djahân qui prend en main le destin de sa famille. Elle achète une propriété à Odessa, port d'Ukraine sur la Mer Noire, boulevard des Français, où elle va installer la "*tribu Qâdjâre*". L'arrivée des Soviétiques en 1919 l'oblige à partir pour Istanbul, qu'elle quittera en 1924 à l'arrivée au pouvoir d'Atatürk. C'est alors San Remo, sur la riviera italienne, qui la voit s'installer et verra mourir Mohammad 'Alî Shâh en avril 1925. Il sera inhumé dans le caveau des Qâdjârs à Karbalâ, comme son père Mozaffar-ed-Dîn Shâh avant lui, et comme tous les Qâdjârs le

*La grande errance va commencer pour ces héritiers de l'une des grandes tribus nomades turkmènes des "Qizilbashs", dont on retrouve la trace dès le XIIIe siècle et qui, apparentée aux Ottomans, participa probablement à l'installation de cette dynastie.*


Maleke-ye Djahân

seront après lui.

Sa veuve s'installe à Paris. La dynastie qâdjâre est en danger. Pensant qu'il est possible de la sauver, elle décide, contre toute attente, de rentrer à Téhéran. Elle échoue à persuader son fils aîné Ahmad Shâh, qui avait succédé à son père sur le trône de Perse en 1914, de l'accompagner. Ahmad Shâh, refusant de devenir un "maharadjah des Indes", était parti pour Paris en 1923 en laissant la régence à son fils héritier, Mohammad Hassan Rezâ.

*En octobre 1925, Maleke-ye Djahân embarque malgré tout à Marseille, avec ses deux fils cadets et une suite de 30 personnes, pour Bombay où elle restera deux semaines, invitée par sa cousine Bîbî Khânom, mère de l'Aghâ Khân.*

En octobre 1925, Maleke-ye Djahân embarque malgré tout à Marseille, avec ses deux fils cadets et une suite de 30 personnes, pour Bombay où elle restera deux semaines, invitée par sa cousine Bîbî Khânom, mère de l'Aghâ Khân.

De là, elle parcourt le Golfe Persique en bateau jusqu'à Bassorah où elle prend le train pour visiter les lieux saints, Nadjaf et Karbalâ. Elle y rencontre tous les grands ayatollahs, qui refusaient habituellement, à cette époque, de recevoir les dames, mais font exception pour elle. Ils accèdent à sa demande de déclarer, par une fatwa, le gouvernement de Rezâ Khân, le futur Rezâ Shâh Palhavî, contraire aux lois islamiques. Car entre temps, Rezâ Khân avait fait voter par le Parlement iranien une motion renversant la dynastie qâdjâre et le nommant régent. Elle doit gagner Téhéran pour faire appliquer cette fatwa. Pensant y arriver rapidement par la route, elle gagne Bagdad, où le consul général de Perse l'accueille (le royaume d'Irak vient de se former, il n'est pas encore reconnu par la Perse). C'est alors que la dynastie qâdjâre est officiellement renversée à Téhéran. Chassée dans la nuit du consulat, elle restera néanmoins huit mois à Bagdad avec sa suite, contre sa volonté.

Elle s'installe ensuite à Beyrouth avec ses fils. Ils se marieront tous deux dans cette ville où naîtra, en novembre 1929, Soltân 'Alî, fils de son cadet, Soltân Madjîd Mîrzâ.

C'est cette année-là que Maleke-ye Djahân apprend que son fils Soltân Ahmad Shâh est hospitalisé à l'hôpital américain de Neuilly depuis 1927. Il y mourra en février 1930. Elle s'établit alors à Saint-Cloud, avec la partie de sa famille qui l'accompagnait à Beyrouth.

Arrivé à l'âge de dix-huit mois en France, le prince Soltân 'Alî vivra dans la propriété familiale de Saint-Cloud jusqu'à l'âge de sept ans, entouré d'une nombreuse suite qui ne parle que le persan.

On l'inscrit dans une pension

catholique puis plus tard, dans un collège jésuite[3]. Il suivra ensuite les cours de l'école Tannenberg rue de la Tour à Paris.

En 1944, la famille s'installe temporairement à Fontainebleau pour échapper aux bombardements des usines Renault de Boulogne-Billancourt, ville proche de Saint-Cloud. C'est là que la famille assistera à la débâcle de l'armée allemande et à la libération.

Maleke-ye Djahân décède dans sa propriété de Saint-Cloud en novembre 1947. Sa dépouille rejoint celle de son époux dans le caveau familial de Karbalâ.

Soltân 'Alî Qâdjâr suivra des études universitaires à Paris et sera licencié en Droit et Docteur en sciences économiques.

A l'âge de 30 ans, il part pour la première fois en Iran pour un court séjour de deux mois. Il y reviendra en 1962, à l'instigation de son père, qui lui confie la tâche d'administrer les terres familiales situées au nord de Téhéran. C'est l'époque de la réforme agraire de Mohammad Rezâ Shâh Palhavî, la "Révolution blanche". Les propriétés sont partagées avec les paysans. Il fonde à cette époque, sur les terrains qui lui restent, une propriété agricole mécanisée, qu'il dirigera jusqu'à la révolution islamique, qui la lui confisque.

De 1964 à 1965, Soltân 'Alî enseigne l'histoire des idées et des systèmes économiques à l'université de Téhéran. Devant les difficultés à enseigner en toute liberté d'esprit l'histoire des différents systèmes économiques, il finira par démissionner et rentrera en France en 1980 où il poursuivra une carrière universitaire.

Ce grand érudit se consacre depuis longtemps à l'histoire. Il a publié en 1989 *Mémorables du XX$^{e}$ siècle* et, en 1992 *Les Rois oubliés, L'épopée de la dynastie Qâdjâre*[4].

Il est Président d'honneur de l'International Qajar Studies. Cette association, dont le siège est à Santa Barbara aux Etats-Unis, a pour objectif de faire connaître l'histoire des Qâdjârs au travers de la publication d'un journal. Des rencontres de l'association ont lieu chaque année. En 2006, elle était à Paris et avait évoqué les rapports de Napoléon et de l'Iran et, en particulier, la "trahison" de Napoléon envers Fath 'Alî Shâh. Elle sera à nouveau à Paris en juin 2007.[5]

Parallèlement, Soltân 'Alî participe à une association familiale, la Qajar Family Association, regroupant la très nombreuse descendance de cette dynastie. Les activités des deux associations sont conjointes.

*La période qâdjâre a été favorable à un développement culturel très riche et original, typique de cette époque. On peut dire qu'une véritable renaissance de la culture artistique et littéraire a alors vu le jour en Iran.*

### La culture qâdjâre vue par le prince Soltân 'Alî

La période qâdjâre a été favorable à un développement culturel très riche et original, typique de cette époque. On peut dire qu'une véritable renaissance de la culture artistique et littéraire a alors vu le jour en Iran. Cette renaissance s'explique par plusieurs facteurs. La paix civile s'établit sous cette dynastie, les luttes fratricides pour le pouvoir, qui mobilisaient l'énergie des rois précédents, sont limitées par la décision du premier roi qâdjâr, Mohammad Aghâ Khân, d'imposer une double filiation qâdjâre, par le père et la mère, à tout prétendant au trône. Pour la première fois, une dynastie s'installe d'une manière durable dans une capitale, Téhéran. Les échanges culturels et commerciaux avec les pays

*Pour la première fois, une dynastie s'installe d'une manière durable dans une capitale, Téhéran. Les échanges culturels et commerciaux avec les pays étrangers se multiplient. Nâsser-ed-Dîn Shâh sera le premier monarque iranien à se rendre en Europe, ses successeurs l'imiteront.*


Portrait qâdjâr

étrangers se multiplient. Nâsser-ed-Dîn Shâh sera le premier monarque iranien à se rendre en Europe, ses successeurs l'imiteront.

Les rois Qâdjârs, sans renier leurs lointaines origines nomades héritées de tribus turques, avaient un goût indéniable pour l'art et la culture, qu'ils se sont attachés à favoriser. Leurs goûts raffinés s'observent dans les portraits officiels qui mettent en scène de belles étoffes et des joyaux somptueux dont ils aimaient orner leurs habits d'apparat.

*Nâsser-ed-Dîn Shâh connaissait bien la littérature persane, citait les poètes classiques et composait lui-même parfois de la poésie. Excellent dessinateur, il aimait faire le portrait de ses visiteurs.*

Dans le domaine de la peinture, ils ont permis à des artistes de créer des œuvres pleines de gaieté et d'originalité. La littérature, la poésie, la musique, l'architecture ou même l'art du tapis ont été renouvelés sous leur influence.

L'architecture civile qâdjâre conçoit des œuvres au style unique et novateur. A cette époque, les habitations deviennent spacieuses, aérées, agréables à vivre. Les colonnes torsadées qui soutiennent les toits et les étages supérieurs donnent une légèreté et une élégance à ces constructions de terre. On assiste au développement d'un véritable urbanisme.

L'époque qâdjâre a vu la floraison de nombreux poètes[6]. Plusieurs rois Qâdjârs ont été des poètes et ont créé des œuvres remarquées dans ce domaine. Ce fut le cas notamment de Fath 'Alî Shâh - sans doute plus attiré par les arts que par la politique - qui versifiait volontiers, comme en témoigne son *Divân*, qui contient quelques morceaux intéressants. Il a encouragé de grands poètes de son temps et est à l'origine d'un renouveau littéraire.

Nâsser-ed-Dîn Shâh connaissait bien la littérature persane, citait les poètes classiques et composait lui-même parfois de la poésie. Excellent dessinateur, il aimait faire le portrait de ses visiteurs. Il a beaucoup voyagé en Europe, sans chercher pour autant à s'occidentaliser et en gardant son identité persane. Il a rapporté de ses voyages un goût prononcé pour la photographie, dont il fut un grand précurseur en Perse. De nombreux portraits qu'il a tirés lui-même de ses contemporains sont exposés au palais du Golestân. Il a envoyé des photographes dans toutes les régions d'Iran. Les clichés rapportés, qui représentent un témoignage considérable de la Perse du XIX$^{e}$ siècle, sont conservés dans les archives du Golestân. Leur examen attentif et leur classement scientifique et systématique restent à effectuer.

La musique persane originale prend naissance sous le règne de Nâsser-ed-Dîn Shâh, qui incite les musiciens à transcrire par écrit la musique, alors que jusque là elle ne se transmettait qu'oralement, de

génération en génération.

C'est l'époque où le *ta'zîeh*, théâtre religieux chanté, qui est une forme d'opéra, prend tout son essor. Le Tekieh Dowlat, construit sous Nâsser-ed-Dîn Shâh près du palais du Golestân, où l'on représente ces *ta'zîehs*, permet une diffusion remarquable de la musique. Ce lieu de spectacle a été détruit en 1930[7].

L'art du tapis a connu sous la dynastie qâdjâre un essor considérable. A cette époque, l'exportation des tapis persans représentait un débouché commercial très important pour la Perse. Le tapis persan a connu alors un renouveau, les tapis tissés au goût européen révélaient de nouveaux coloris et des décors originaux.

Sous Fath 'Alî Shâh, on parlait français à la cour, l'armée était formée par des officiers venus de France. 'Abbâs Mîrzâ, fils de Fath 'Alî Shâh, prince héritier et, à ce titre, gouverneur de la province de Tabrîz, grand admirateur de Napoléon, développa la pratique de la langue française. C'est le premier qui a envoyé de jeunes iraniens boursiers de l'Etat étudier en France.

Sur le plan de l'éducation, Amîr Kabîr, vizir de Nâsser-ed-Dîn Shâh, a créé la première université de type occidental, Dar-ol-Fonoun, école polytechnique où l'on enseignait la médecine, l'ingénierie, les sciences militaires et la géologie.

La renaissance culturelle qâdjâre en Iran a permis d'intégrer à la culture persane des éléments importants de la culture occidentale, sans faire perdre à celle-ci son authenticité. Par exemple, l'œuvre du peintre académique de la fin du XIX$^{e}$ siècle, Kamâl-ol-Molk, qui a pourtant étudié à Rome et Paris, est emblématique de l'académisme persan.

Une somme colossale d'archives de l'époque qâdjâre, accessible aux chercheurs, est conservée au palais du Golestân. Il reste à constituer des équipes d'historiens qui permettraient de mettre à jour la richesse artistique de cette période, qui a culturellement fortement marqué l'Iran d'aujourd'hui. ■

*Sous Fath 'Alî Shâh, on parlait français à la cour, l'armée était formée par des officiers venus de France.*

---

1. La pression de l'empire russe, le régime féodal de la dynastie qâdjâre et la faiblesse de caractère de Mohammad 'Alî Shâh ont été les ferments de cette révolution.
2. Ce nom signifie "Tête rouge" et trouve son origine dans le couvre-chef qu'ils portaient, un bonnet de couleur rouge avec douze plis, référence aux 12 imams du chiisme duodécimain.
3. A l'instar des autres membres de la famille qâdjâre, Maleke-ye Djahân était très pieuse. Faute de mosquée shiite, elle fréquentait assidûment l'église et se rendait même chaque année en pèlerinage à Lourdes et Lisieux.
4. Edition°1/Kian
5. Site Web de l'association : www.qajarstudies.org
Adresse électronique pour s'abonner à la revue et acheter les numéros édités: barjesteh@planet.nl
6. Iradj Mîrzâ, membre de la famille Qâdjâre, mort en 1926, était poète. Il lutta pour une meilleure justice sociale en faveur des femmes en Perse et l'abolition des restrictions et incapacités dont elles souffraient.
7. On peut en voir une réplique aux studios de cinéma de Karaj, dans la banlieue de Téhéran

# "Le Chant du monde ou L'art de l'Iran Safavide" présenté au musée du Louvre

Elodie BERNARD


*Plat aux deux grenades, v. 1500, musée du Louvre*

Les charmes de la Perse enchantent la capitale française via le succès incontestable de l'exposition sur l'art de l'Iran Safavide au musée du Louvre. Depuis le 5 octobre 2007 et ce, jusqu'au 7 janvier, c'est sur ce thème que le musée attire les foules du monde. L'occasion de découvrir cet art métaphorique et les manuscrits qui recèlent toutes les clés pour comprendre la richesse de cette culture.

**Un parfum d'Orient flotte au Louvre**

Cette exposition a été lancée dans le cadre du département des Arts de l'islam du musée du Louvre. Ce département créé sur volonté du Président français Jacques Chirac en 2002, avait pour objectif de conforter la vocation universelle de cette institution et c'est à Monsieur Francis Richard, conservateur en chef des bibliothèques, que revient l'effectivité de cette mission.

Ce spécialiste reconnu sur le plan international du monde de l'islam médiéval et dans le domaine des études islamiques, enchaîne les programmations ambitieuses d'événements et d'expositions, en France comme à l'étranger, et a fait des expositions temporaires l'un des piliers de sa politique. Ce type de programmations qui consiste à exposer une thématique précise pendant un temps restreint et donc à médiatiser au plus fort les œuvres ainsi déployées au grand jour, rencontre à l'heure actuelle l'enthousiasme d'un très large public, au risque de lui faire oublier les collections permanentes. Depuis cet automne, c'est donc aux artistes de la période Safavide que le musée rend hommage.

**"Le Chant du monde ou l'art de l'Iran Safavide"**

Quelques salles seulement, pas plus de trois ou

quatre; une lumière diffuse. Cette humilité dans la mise en scène de l'espace d'exposition met en avantage la richesse et le raffinement de ces œuvres: textiles et vêtements, tapis, faïences, objets de bronze et coupes, aiguières, plateaux scrupuleusement ciselés et surtout des manuscrits ornés de peintures. La majorité de ces articles sont des prêts exceptionnels consentis par les musées de Téhéran et d'Ispahan. En outre, une des singularités de l'exposition réside dans la reconstitution, dans les salles de l'exposition, du reflet sur le plan d'eau de la place Royale d'Ispahan des coupoles de la Mosquée de l'Imam et de la Mosquée du Sheikh Lotfollâh.

**Le "Livre des Rois"**

L'exposition traite probablement pour une des premières fois au Louvre de l'art Safavide. Un art souvent incompris en Occident. Les spécialistes occidentaux auraient tardé à traiter de cet art en le replaçant dans le contexte de sa culture, entraînant ainsi l'incompréhension d'une grande partie du travail de ces artistes. Alors, afin de veiller à une plus large accessibilité de ces œuvres d'art, le commissaire de l'exposition, Assadullah Souren Melikîân-Shîrvânî, a accompagné le déroulement de celle-ci par un album explicatif qu'il est préférable de consulter au préalable pour toute personne ne connaissant pas cet art. On peut y lire quelques clés fondamentales pour appréhender cet univers métaphorique et le contexte de la création de ces œuvres.

L'artiste peint un ciel de lapis, de turquoise ou d'or, quand le poète l'écrit, selon la lumière à laquelle il se réfère. En effet, explique Souren Melikîân, "*pour l'Iran, le monde que l'Occident appelle "réel" n'est que la métaphore de la réalité supérieure du monde spirituel. Son art ne décrit donc jamais ce monde matériel. Il transcrit visuellement des métaphores dont l'énoncé en clair est livré par la*

*La majorité de ces articles sont des prêts exceptionnels consentis par les musées de Téhéran et d'Ispahan. En outre, une des singularités de l'exposition réside dans la reconstitution, dans les salles de l'exposition, du reflet sur le plan d'eau de la place Royale d'Ispahan des coupoles de la Mosquée de l'Imam et de la Mosquée du Sheikh Lotfollâh.*



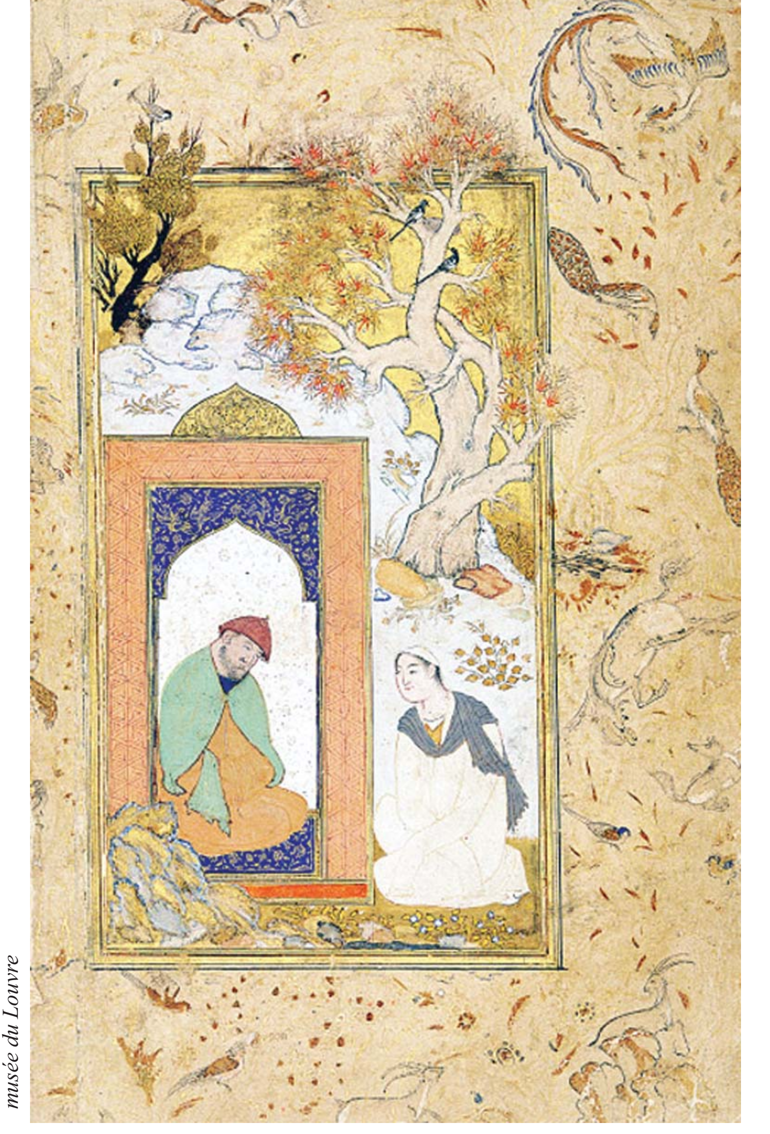
*Détail de l'un des coins d'un tapis de Mantes iranien, seconde moitié du XVIe siècle, musée du Louvre*

*littérature qu'il suffit de fréquenter pour en saisir le sens.*" A cela, le commissaire de l'exposition ajoute que "*ceux qui contemplaient ces peintures ne les voyaient pas dans l'isolement, mais dans la succession des pages qu'ils tournaient, l'esprit empli des vers qu'ils lisaient.*"[1] Sans croire pour autant que les miniatures ne seraient qu'une illustration des grands textes, ces dernières font écho à un, voire à plusieurs instants de l'action, laissant de côté certains détails du récit et allant même jusqu'à en contredire certains.

**La littérature persane, miroir de l'art**

Ce spécialiste de la culture iranienne a reçu la mission de donner les clés qui permettent de comprendre le sens de ces peintures et de ces objets, de lire à livre ouvert la peinture et les objets qui chantent la beauté du monde. Les sujets mettent en scène les poèmes de Nezâmî et Hâfez, le *Bustân* et le *Golestân* de Sa'adî ou encore des épisodes du *Shâhnâmeh* (Le "Livre des Rois") de Ferdowsî.

Si la littérature persane est le miroir de l'art, l'histoire de la Perse l'est également. Les manuscrits, visibles à cette exposition, mettent en scène des personnages de l'Antiquité iranienne tels qu'Alexandre le Grand, mais vêtus à la mode du temps où les œuvres ont été réalisées. Pendant longtemps, les miniatures furent réalisées par plusieurs artisans, mais vers la fin du XVème siècle des auteurs se distinguent en signant leurs illustrations: Behzâd, Rezâ 'Abbâssî et Mo'în Mosavver au XVIIème siècle.



Visite d'un jeune homme à un derviche, *début du XVIe siècle, Iran Safavide, gouache et or sur papier, musée du Louvre*

**Paris**, **musée du Louvre**: (5 octobre 2007 - 15 janvier 2008), Hall Napoléon. Ouvert tous les jours de 9h à 18h, sauf le mardi, nocturnes jusqu'à 22h les mercredis et vendredis.

1. AS Melikîân Shîrvânî, *Extrait du catalogue de l'exposition*.

# Lettre au fils du "médecin massif" de Torbat

## 2ème partie

Esfandiar ESFANDI
Université de Téhéran



(…)

En l'occurrence, le cadeau se présentait à moi sous les traits d'un gigantesque père noël, sans sa défroque de lutin en rouge et blanc, et sans sa barbe de carnaval. Il enchaîna alors sur quelques phrases bien pesées, à la manière du pédagogue altruiste et consciencieux, ou du médecin de famille qui prépare délicatement sa terrible médication par injection. Il parla de tout et de rien. De tout, si l'on considère que pour l'enfant que j'étais à cette époque, l'univers se limitait à mes souvenirs de France et aux petites parcelles de ma culture et de la géographie de mon pays natal que je venais à peine de découvrir. De rien aussi, tellement l'inflexion rauque et grippée de sa voix couvrait dans mon esprit, l'essentiel de ses paroles. Arriva enfin le moment tant redouté de l'interpellation fatidique qui me tira hors de ma stupeur et me plongea dans un indescriptible état de gène:

- "Parle-moi de Paris fils…" me lança-t-il en français.

J'eus alors la désagréable impression d'être piégé. Persuadé que j'étais, du haut de mes douze ans, que cet énorme monsieur s'était mis en tête de soupeser, pire, de juger mon niveau de langue. Ma réponse fut, je crois m'en souvenir, d'une maladresse et d'un laconisme effarant:

- "Je préfère Téhéran", répondis-je, espérant ainsi neutraliser l'objectif supposé du géant qui, j'en étais persuadé, voulait m'entraîner sur un terrain que m'interdisaient ma timidité naturelle et mes compétences langagières d'alors, autrement dit, celui de la simple discussion. Mais à ma grande surprise, sa réponse nous conduisit vers un autre terrain, celui, hautement diplomatique, des mots gentiment couverts et de l'entente cordiale:

- "Moi aussi je préfère Téhéran", me dit-il, tandis qu'il me tendait un magazine majestueusement extirpé d'un gros tas de journaux et paperasserie en tout genre.

- "Tiens… c'est le dernier numéro de l'*Express International*. Je ne suis plus abonné depuis



longtemps, mais j'ai des amis qui pensent encore à moi".

Après quoi il se tourna vers mon oncle qui lui rendit la politesse en penchant sa tête de quelques degrés, sa main droite humblement posée sur son cœur. L'*Express*…la balle était dans mon camp:

- "Mon père, lui, il est toujours abonné. On a plein d'*Express* chez nous" lui lançai-je fièrement. A ma réponse, il répliqua de bonne grâce par un rire franc et triomphal:

- "J'échangerais bien quelques numéros du magazine avec ton père, en bavardant autour d'une bonne table bien garnie"…

Une fois de plus, il venait de se tourner vers son complice à moustache qui apparemment, saisissait la portée de ses propos. Moi, j'étais dans le vague.

Pendant un court laps de temps, ils se désintéressèrent de ma petite personne. Profitant de ce répit, j'examinais le cabinet domicile de notre hôte. Je réalisai alors l'étendue du désordre qui régnait dans ce lieu bigarré. On y voyait, à côté des photos de personnages anonymes, des portraits en noir et blanc de chanteuses et de chanteurs de music-hall dont certains ne m'étaient pas inconnus. Ces images recouvraient presque entièrement les quatre murs de la pièce en masquant ainsi le papier peint usé et multicolore. Le sol était jonché de boîtes vides; boites de bonbons, de chaussures, et surtout, de boîtes de fromage suisse et français. Il y avait aussi quelques paires de charentaises (oui, oui), et sur les meubles à moitié défoncés, des tissus bariolés venant de tous les horizons possibles et imaginables.

On y trouvait aussi de grosses boules de papier mâché (!?), et des tas de feuilles volantes entassées négligemment sur des étagères poussiéreuses; des fioles et des boîtes de médicaments (à profusion); un Tombac percé, un reste de guitare, un instrument à cordes non identifié, et surtout… des livres. Des tonnes de livres; des volumes reliés par dizaine, posés côte à côte dans un sublime désordre. A dire vrai, le décor me sembla soudain submergé de livres. Il en tombait de partout. Je m'approchais d'une des étagères pour extraire, avec une indifférence feinte, un *in-folio* qui exhibait sur sa couverture des signes calligraphiques familiers, et qui évoquaient notre propre calligraphie nationale (je suppose aujourd'hui qu'il s'agissait d'un texte en langue arabe). Je remis l'ouvrage dans sa rangée en répétant le même geste, avec l'impression étrange d'exhumer de leur gangue de poussière et de silence, des documents multimillénaires. Je venais à peine de prendre goût à ma juvénile flânerie hautement archéologique, quand soudain resurgit notre ami Hossein, armé de son sourire définitivement désarmant. Il était suivi par une dame âgée qui serrait dans ses bras un bambin d'âge indéterminé. Elle engagea immédiatement et en boucle, une suite de contorsions en signe de politesse, et se dirigea vers l'impassible praticien. J'assistais alors, en spectateur privilégié, à la métamorphose faciale de l'illustre bon vivant. En l'espace d'une fraction de seconde, il venait d'adopter le faciès et la posture d'un authentique disciple d'Hippocrate. La vieille dame n'eut droit de sa part, et en guise de salutation, qu'à un simple hochement de tête. En passant près de mon oncle, elle avait "pieusement" recouvert de son tchador un autre fragment de la dernière partie de son corps encore visible (son visage) compte non tenu des extrémités de ses doigts, auxquelles il revenait fatalement de maintenir en place le tissu noir. Elle serrait bien fort son grand voile à hauteur de sa lèvre supérieure. Elle continua de s'y accrocher jusqu'au terme de la visite. Celle-ci fut pour le moins brève, mais assez longue cependant pour me laisser le temps d'admirer l'homme médecine dans ses œuvres. De ses mais expertes, il auscultait l'enfant dont à aucun moment je ne parvins à deviner la nature (la langue persane n'ayant pas recourt aux marques morphologiques de genre). Pendant que le médecin tendait à la noble dame des tablettes de médicaments piochées à l'intérieur du cercle virtuel dont il figurait lui-même le centre, je m'étais tourné vers l'entrée de la pièce pour remarquer un début de file d'attente. En véritable garde frontière, Hossein barrait le passage aux patients qui, à ma grande surprise, avaient tous l'air heureux et souriants (du plus mal en point au plus souffreteux). En la matière, Hossein n'était pas en reste. Sa demi-lune rieuse et édentée en avait vu d'autres. Aucun son n'était émis, aucun chuchotement, à peine un toussotement de poitrinaire mal oxygéné. C'était comme s'ils se tenaient tous sur le seuil d'un sanctuaire. Je me souviens d'avoir pris sur l'instant cette marque d'extrême déférence, ce silence respectueux, pour la manifestation grégaire d'un sentiment d'infériorité. Signe chez moi, dirai-je, d'une condescendance coupable, mais surtout infantile. Je me tenais à l'écart dans un état de semi tristesse, mais aussi d'autosatisfaction, comme si je mesurais la distance qui me séparait de ces gens dont j'aurais pu partager le quotidien, si les circonstances n'en avaient pas décidé autrement… ■

*A suivre*

# Entretien avec David Lynch

Saeed KAMALI DEHGHAN
Traduction de l'anglais par
Sarah MIRDAMADI

Réalisateur d'*Eraserhead* (1976), *Elephant Man* (1981), *Dune* (1984), *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (1992) et *Mulholland Drive* (2001), les films de David Lynch nous font pénétrer dans un univers noir et mystérieux où les frontières entre rêve et réalité tendent à se brouiller. Il a notamment reçu la Palme d'Or à Cannes en 1990 pour son film *Sailor et Lula* (1990), ainsi que de nombreux prix et récompenses tels que le Grand Prix du Festival d'Avoriaz pour *Elephant Man*, 4 oscars (oscar du meilleur réalisateur pour *Elephant Man*, *Blue Velvet*, et *Mulholland Drive*, ainsi que l'oscar pour la meilleure adaptation de scénario pour *Elephant Man*), le César du meilleur film étranger en 2002, et a reçu en 2006 un Lion d'Or à la Mostra de Venise venant récompenser l'ensemble de son œuvre. La complexité de ses films tend à alimenter de nombreux débats et interprétations. Son dernier long métrage sorti en 2007, *Inland Empire*, qui, selon ses propres mots traite d' "*un mystère enveloppant une femme en danger*", n'a pas fait exception à la règle.

**Vous être en Iran un réalisateur connu et apprécié du public, et surtout des critiques de cinéma. La plupart des critiques les plus réputés et ayant des connaissances cinématographiques approfondies ont rédigé des critiques de vos films. Cependant, ils sont restés perplexes concernant la trame de vos deux derniers films, *Mulholland Drive* et *Inland Empire*.**

Quand le cinéma traite de choses et d'histoires concrètes, les interprétations et critiques varient peu. Cependant, quand il y a un fort degré d'abstraction - et on peut réellement parler d'abstraction dans le domaine cinématographique -, les interprétations tendent à varier et se distinguent davantage car chacun - les critiques, les cinéphiles - peut l'interpréter de sa propre manière.

**Même en connaissant bien le contenu et en regardant attentivement vos films, on ne peut atteindre avec certitude une base à partir de laquelle on pourrait établir une critique. Cela est particulièrement vrai pour *Inland Empire*. Que pensez-vous de cette absence de certitude, et de la multitude des interprétations qui peuvent être faites de vos œuvres?**

C'est exactement comme la vie concrète. Nous vivons dans le même monde et nous voyons les mêmes choses concrètes, mais dès que l'on se situe dans le domaine de l'abstraction, les gens commencent à émettre différentes interprétations de ce qui se passe dans le monde actuel. Le cinéma reflète cela. Il peut dire des choses concrètes ou traiter de choses plus abstraites; du coup, les interprétations varient.

Quelqu'un peut être absolument certain qu'il a compris correctement le message ou la trame d'un film, alors que quelqu'un d'autre ayant une autre interprétation aura également la certitude que c'est son interprétation qui est correcte. C'est la même chose dans la vie.

**Etes-vous d'accord avec les différentes interprétations que l'on fait de vos films?**

Oui, car toute personne qui voit mes films à le droit d'avoir et de formuler ses interprétations personnelles.

**Dans vos films, et plus particulièrement dans vos derniers films dont *Inland Empire*, il n'existe plus de frontière concrète entre le domaine de la réalité et celui de la fiction et du rêve. Qu'entendez-vous personnellement pas "réalité" et "fiction"? Pourquoi la distance entre les deux dans vos films est-elle aussi ténue?**

La réalité comprend tout, le concret comme l'abstrait; la réalité est "le tout", la totalité. Un film ne montre jamais la réalité, il ne présente que des "tranches de vie". Mais comme je viens de l'évoquer, les films peuvent présenter une histoire qui est comprise de façon plus ou moins intuitive et amène le spectateur dans un autre monde, ce qui est en soit une expérience personnelle. Chaque film n'est donc qu'une petite partie du tout. Par exemple la mise en scène d'une femme particulière va véhiculer un grand nombre d'abstractions qui peuvent être comprises de façon intuitive, d'une façon qu'il est difficile de décrire par des mots mais qui trouve une résonance dans chaque spectateur. Le cinéma conduit cette intuition dans un monde prenant vie



*David Lynch*

seulement grâce au cinéma, et que nous pénétrons au travers de notre expérience, de notre pensée et de nos sens, pour ensuite développer nos propres interprétations basées sur cette belle chose que l'on appelle "intuition" que nous utilisons dans la vie, mais à laquelle nous avons en général moins recours dans le domaine du cinéma.

**Pendant des années, vous avez été professeur de yoga et de "méditation", et avez consacré une grande partie de vos temps à cette discipline qui vise à atteindre une certaine paix et sérénité. Dans vos films, au contraire, nous sommes en présence d'un monde étrange et souvent troublé, tant du point de vue des personnages que des lieux. Comment expliquez-vous ce paradoxe?**

On m'a beaucoup posé cette question ne me disant "David, comment peux-tu, si tu as une certaine paix intérieure et effectues de la méditation transcendantale, créer des histoires aussi noires et

*Quelqu'un peut être absolument certain qu'il a compris correctement le message ou la trame d'un film, alors que quelqu'un d'autre ayant une autre interprétation aura également la certitude que c'est son interprétation qui est correcte. C'est la même chose dans la vie.*

*L'artiste n'a pas forcément à souffrir lui-même pour montrer la souffrance; il a avant tout à la comprendre et à tenter de l'exprimer du mieux qu'il peut à l'écran ou dans ses ouvrages. Mais il n'y a pas forcément de continuité entre sa vie privée et son œuvre.*

*Quand une idée surgit, je décide parfois de la retenir pour deux raisons: premièrement l'idée en elle-même me plaît, et deuxièmement, à cause de la façon au travers duquel le cinéma pourrait raconter cette idée.*

troublées?" Les histoires, les livres ou la musique reflètent le monde dans lequel nous vivons, et nous vivons actuellement dans un monde troublé, qui regorge de souffrances, d'ignorance, et de choses négatives. Ces histoires et ces idées émergent de ce monde et donnent naissance à des histoires. En outre, une "bonne" histoire contient toujours une certaine forme de conflit, de contrastes, de "hauts et bas", de situations évoquant la vie et la mort. Cependant, le secret est que l'artiste n'a pas forcément à souffrir lui-même pour montrer la souffrance; il a avant tout à la comprendre et à tenter de l'exprimer du mieux qu'il peut à l'écran ou dans ses ouvrages. Mais il n'y a pas forcément de continuité entre sa vie privée et son œuvre.

**Comment définissez-vous la méditation transcendantale?**

La méditation transcendantale est une technique mentale; c'est une ancienne forme de méditation que tout être humain peut apprendre et dans laquelle il peut s'immerger, et qui amène à découvrir des niveaux inexplorés de la conscience et de l'intellect ainsi qu'à vivre une expérience ayant une dimension transcendantale. Si vous vivez cette immersion dans l'océan infini de la conscience, elle fera ensuite partie de vous et vous grandirez en elle, et votre quotidien s'améliorera. Le champ de la conscience pure a de nombreuses qualités et contient en lui-même les clés de l'intelligence, du bonheur, de la créativité, de l'énergie, de la paix et de l'amour…. Quand vous faites l'expérience, au travers de ce type de méditation, de l'ensemble de ce que vous recelez, vous commencez alors à désirer faire croître ces potentialités. Dès lors, les aspects négatifs tels que les différentes formes de tension, stress, anxiété, dépression, tristesse, colère, haine ou peur commencent à s'atténuer et à se dissoudre progressivement; vous vous sentez alors plus libre et léger dans votre appréhension de l'existence. Vous êtes plus créatif, et votre compréhension des choses évolue.

**Combien de temps vous entraînez-vous chaque jour?**

Vingt minutes le matin, vingt minutes le soir. Ce n'est pas une religion, et ce n'est pas non plus contre la religion, c'est une juste forme de pratique pour se retrouver soi-même; et à ce titre des personnes de confessions très diverses pratiquent la méditation transcendantale.

**L'un des aspects significatifs et récurrents de vos films concerne les troubles liés à l'identité, que l'on retrouve notamment dans *Elephant man* de façon claire, ou dans votre dernier film *Inland Empire* dans lequel la protagoniste principale semble sujette à une profonde crise d'identité. Pourquoi ce sujet est-il omniprésent dans votre œuvre?**

Lorsque des idées me viennent à l'esprit, je ne pense pas au fait qu'elles appartiennent ou se rattachent à tel ou tel thème. Quand une idée surgit, je décide parfois de la retenir pour deux raisons: premièrement l'idée en elle-même me plaît, et deuxièmement, à cause de la façon au travers duquel le cinéma pourrait raconter cette idée.

Peut-être qu'au départ je ne la comprends pas exactement, alors je la médite davantage, je réfléchis d'où elle peut provenir, je la fais mienne, de la même façon que les spectateurs s'approprient les idées qui leur sont véhiculées à l'écran, s'y identifient, et les interprètent selon leur point de vue particulier.


David Lynch

**Ne pensez-vous pas que dans le monde actuel, les hommes sont également atteints par une sorte de crise d'identité? Selon vous, modernité et crise identitaire sont-elles liées?**

L'humanité ne cesse d'affronter de multiples crises. Et encore une fois, pour faire face à l'ensemble de ces turbulences, la clé de l'accès à une certaine paix et sérénité est de méditer et de revenir sur soi une fois, deux fois par jour. Cela peut aussi se faire sous forme de groupe. Je crois que la paix n'est pas seulement l'absence de guerre, mais elle est également une absence de négativité. Nous avons lancé aux Etats-Unis de nombreux programmes dans les écoles qui sont elles-mêmes de plus en plus demandeuses de ce genre de pratiques, car elles voient l'effet qu'elles peuvent avoir sur certains élèves agressifs, déprimés ou violents. Cela va également de pair avec la notion d'éducation, qui consiste à développer les propres potentialités personnelles de chacun, et non uniquement ses capacités intellectuelles.

**Vous avez plusieurs fois évoqué que l'improvisation avait un rôle essentiel dans vos œuvres cinématographiques. Il vous arrive de créer des dialogues à l'improviste au cours du tournage d'une scène, impliquant parfois des changements dans la trame globale du film. Quelle est pour vous l'importance de l'improvisation?**

Improviser signifie que l'on ne sait pas exactement ce qu'on est en train de faire mais que l'on va voir, au travers de l'expérimentation d'une idée soudainement venue à l'esprit, quel va en être le résultat. Lorsqu'une idée vous vient à l'esprit et que vous la prenez en considération, l'essentiel est de bien la communiquer aux acteurs et de la leur faire accepter afin qu'ils l'expriment de la façon la plus juste possible. Lorsqu'ils l'ont tous acceptée, on peut alors emprunter le même chemin basé et la transcrire correctement en lui restant fidèle. Lorsque l'on fait un film, on ne peut jamais le considérer comme "terminé" avant le montage final. On est tout d'abord guidé par un ensemble d'idées

*Nous avons lancé aux Etats-Unis de nombreux programmes dans les écoles qui sont elles-mêmes de plus en plus demandeuses de ce genre de pratiques, car elles voient l'effet qu'elles peuvent avoir sur certains élèves agressifs, déprimés ou violents.*

qui sont exprimées au travers d'un script, mais avoir rédigé un script ne signifie en aucun cas qu'un film est achevé. Il faut par la suite transcrire ces idées sous une forme cinématographique; c'est-à-dire un son et une image intimement liés. Le support est différent et donc par conséquent, lors de la transcription de ces idées écrites sous forme cinématographique, d'autres idées peuvent survenir induisant certains changements dans le script originel, et induire certaines modifications dans la façon de traiter le sujet. On peut également s'apercevoir de manques, ou trouver de nouvelles idées qui donnent un nouveau relief à l'histoire. Rien n'est donc terminé avant d'avoir envoyé la copie finale en vue de la distribution.

***Inland Empire* semble en apparence avoir été réalisé en l'absence de script. C'est du moins ce qu'on a dit de la majorité de vos films. Pouvez-vous nous expliquer l'idée de base ayant guidé la réalisation de ce dernier film?**

Je travaille en fait de la façon suivante: j'ai une idée, et je commence rapidement à imaginer quelques scènes basées sur cette première idée. Je ne sais pas encore quel en sera le résultat, mais si l'idée s'étoffe et qu'elle me plaît, je rassemble une équipe d'acteurs, je tourne les premières scènes, et très souvent, en cours de route, d'autres idées me viennent à l'esprit et je les intègre progressivement à l'histoire de base, même si elles ne sont pas toujours logiquement liées entre elles. En résumé, on peut dire que ce n'est qu'après avoir tourné l'ensemble du film que, peu à peu, le script apparaît.

*Lorsque l'on fait un film, on ne peut jamais le considérer comme "terminé" avant le montage final. On est tout d'abord guidé par un ensemble d'idées qui sont exprimées au travers d'un script, mais avoir rédigé un script ne signifie en aucun cas qu'un film est achevé.*

**De façon générale, que pensez-vous du fait de rédiger un script *a priori*? Quel statut et importance conférez-vous au script dans le tournage d'un film?**

Je considère que le script est une sorte d'ébauche, de plan d'ensemble. Lorsque vous construisez une maison, vous avez également besoin d'un plan d'ensemble. Cependant, ce plan n'est pas entièrement identique à la maison une fois achevée; vous avez le droit d'y apporter des modifications en cours de route. Le script est important, mais ce n'est qu'une ébauche de ce que sera la chose finale.

**Est-ce pour cela que vous ne donnez pas le script de vos films aux acteurs au préalable? Souhaitez-vous qu'ils aient le même sentiment de surprise que les spectateurs lorsqu'ils découvrent vos films?**

Non, les acteurs ont un rôle à jouer, et il est nécessaire qu'ils disent pour un temps adieu à leur propre personnalité pour incarner leur rôle de manière juste et profonde. C'est pour cela que je mets en place de nombreuses répétitions, et que je dois discuter de longues heures avec eux afin qu'ils comprennent l'idée que je veux faire passer. Une fois qu'ils ont saisi le fond de leur personnage, il se passe comme quelque chose de magique; leur talent les oriente de façon juste, et les idées s'incarnent alors en eux.

**Cependant, dans une interview, l'un des acteurs de *Twin Peaks* a affirmé qu'au moment du tournage, il ne savait quasiment rien sur le personnage qu'il aurait à jouer.**

Non, je ne crois pas que cela soit possible. Quelquefois, les acteurs disent que l'histoire dans son intégralité leur échappe, étant donné que j'ignore moi-même souvent l'ensemble de sa trame au début du tournage. Mes films sont construits pièce par pièce, scène par scène,

et si chacune s'intègre correctement au film, alors l'ensemble se tiendra. Un acteur n'a donc pas besoin de tout savoir, cependant, il doit connaître parfaitement la personnalité de son personnage.

**Justement, la trame de vos films se transforme parfois en puzzle aux pièces éparpillées qu'il faut tenter de reconstituer. Ces histoires sont souvent très énigmatiques et semblent contenir de nombreux symboles à déchiffrer, ce qui n'est pas toujours chose aisée pour le spectateur. Cette manière de travailler répond-elle seulement à un but esthétique et de divertissement, ou bien à un souhait de faire passer un message particulier?**

Le but essentiel est de créer un monde basé sur certaines idées qui me viennent à l'esprit et me plaisent, et que j'ai envie de traduire et d'adapter sous forme de film afin que les gens puissent rentrer dans ce monde et en faire l'expérience, grâce au pouvoir du cinéma.

**Qu'attendez-vous des gens qui voient vos films? A qui vous adressez-vous en particulier?**

Il existe toute sorte de spectateurs… et je n'attends rien d'eux en particulier; je ressens juste l'impression que si je pense avoir réalisé quelque chose de correct, alors peut-être que d'autres partageront avec moi ce même sentiment… lorsque les gens voient mes films, je ne peux évidemment pas leur dire quoi penser, mais j'espère que cela aura un sens pour eux comme cela en a un pour moi. Mais je sais que mes films, et plus particulièrement encore *Inland Empire*, sont très abstraits. Ils ne s'adressent donc pas à tout le monde, et seront susceptibles de déclencher des réactions très opposées.

**Ne pensez-vous pas que vos films ont atteint un tel degré de complexité et de mystère que vous risquez de ne vous adresser malgré vous qu'à un public de plus en plus restreint?**

Non, cela ne me fait pas peur. Je fonctionne vraiment sur l'affectif et tombe amoureux au sens propre du mot d'une idée. Je dois alors réaliser un film à partir de ces idées. Je tiens évidemment beaucoup aux gens qui voient mes films, mais je tiens également énormément à mes idées et à tout le processus de leur transcription sous une forme cinématographique. On est cependant évidemment bien loin du cinéma commercial hollywoodien.

**Que conseilleriez-vous à vos spectateurs pour qu'ils se rapprochent et saisissent mieux l'environnement de vos films? Beaucoup de personnes en Iran et ailleurs pensent qu'avant de pouvoir regarder et saisir vos films, il faut passer par une série de "prérequis", avoir vu tel ou tel film, connaître tel ou tel concept…**

Non, je ne crois pas que ce soit le cas. Le problème est que les gens ne font pas confiance à leurs propres interprétations, et comprennent seuls beaucoup plus de choses qu'ils ne le pensent.

**Que pensez-vous des interprétations psychologiques et notamment teintées de lacanisme qui ont été faites de vos films?**

Les analyses psychologiques de mes films sont comme n'importe quelles analyses qui regardent le film et y décèlent certaines choses à la lumière de ses propres concepts et cadres de référence. Ce type particulier d'analyse peut parfois en tirer des conclusions sur la "psychologie" de

*Le but essentiel est de créer un monde basé sur certaines idées qui me viennent à l'esprit et me plaisent, et que j'ai envie de traduire et d'adapter sous forme de film afin que les gens puissent rentrer dans ce monde et en faire l'expérience, grâce au pouvoir du cinéma.*



David Lynch

leur auteur, mais rien ne garantit qu'elle comprenne le film de la même façon que je l'ai ressenti moi-même.

**Des films comme *Lost highway*, *Mulholland drive* or *Inland Empire* semblent habités par un grand souci esthétique; en d'autres termes, plus qu'à des films, vos réalisation ressemblent souvent davantage à des compositions artistiques. Qu'en pensez-vous?**

*Les analyses psychologiques de mes films sont comme n'importe quelles analyses qui regardent le film et y décèlent certaines choses à la lumière de ses propres concepts et cadres de référence. Ce type particulier d'analyse peut parfois en tirer des conclusions sur la "psychologie" de leur auteur, mais rien ne garantit qu'elle comprenne le film de la même façon que je l'ai ressenti moi-même.*

En effet. J'ai moi même à l'origine une formation d'artiste-peintre, et je désirais d'ailleurs me consacrer exclusivement à la peinture; cependant, la peinture m'a conduit à l'idée d'une image mouvante, menant elle-même au cinéma. L'influence est donc très présente…

**Dans vos films, tout concoure à créer une atmosphère bizarre et parfois dérangeante: les personnages, l'environnement dans lequel ils se trouvent, une voix particulière, des langages inconnus… quelle est la place du surnaturel et de cette dimension "bizarre" inhérente à vos films? Pourquoi mettre en scène tant d'événements qui sortent de l'ordinaire?**

Ces idées peuvent sembler bizarres, mais je ne présente en réalité rien de nouveau. Tout est issu de ce monde, et comme je l'ai évoqué, le cinéma est en quelque sorte un reflet du monde, et évolue également au rythme de ses changements. Vous n'avez qu'à regarder l'histoire du cinéma pour percevoir cette influence extérieure sur la forme qu'il a prise et ce dont il a traité au cours de ses différentes décennies d'existence.

**Malgré la complexité des histoires de vos films et le brouillage des frontières entre rêve et réalité, on dit souvent de vos films qu'ils sont guidés par une histoire bien spécifique que le spectateur devra lui-même déchiffrer. En est-il ainsi?**

Oui, il faut en effet établir une distinction entre l'histoire en elle-même et la façon dont elle est racontée. Il y a également différents niveaux dans chaque histoire, avec des parties plus "concrètes", d'autres plus abstraites, et le film doit gérer ces deux aspects. Je crois en l'histoire originelle mais j'aime la présenter sous forme de rêve. J'aime les abstractions et la façon dont le cinéma peut les exprimer de façon unique.

**La majorité de vos films mettent en scène des femmes dépressives. Leur état d'esprit et l'expression de leur subjectivité constituent d'ailleurs souvent l'axe central de vos films. Pourquoi avoir choisi de façon répétée de mettre en scène un tel thème?**

Il est pour moi essentiel de mettre en scène un personnage féminin qui ne représente pas pour autant toutes les

femmes, mais qui ne fait que présenter cette femme particulière sous un certain angle. Le problème est que beaucoup de personnes font des généralisations hâtives et s'empressent de dire: "Voilà ce que pense David des femmes, voilà ce qu'il pense des hommes", alors qu'on est loin de cela. Je cherche juste à présenter des "tranches de vie", c'est-à-dire ce personnage particulier dans cet environnement particulier, et voir ce qui va se passer.

**On a souvent dit que vos films on été influencés par le cinéma surréaliste, et plus particulièrement par les films de Luis Buñuel. Est-ce le cas?**

Je ne connais pas si bien Buñuel, et je n'ai même pas vu tous ses films. Je sais que les gens me comparent à lui car ces films recèlent une forte dimension surréaliste; cependant, je ne me considère pas moi-même comme un surréaliste à part entière. De façon générale, j'apprécie beaucoup la peinture surréaliste. Je crois qu'un film peut rassembler plusieurs genres sans que cela devienne pour autant du "surréalisme". Cela dépend aussi du pont de vue que l'on adopte. Dans la vie même, on peut vivre des moments très surréalistes ou se superposent les genres: c'est quelquefois très drôle, très effrayant… et l'ensemble forme la trame d'une même histoire.

**La schizophrénie est un thème récurrent dans vos films, notamment dans *Mulholland Drive*. Ce film comporte d'ailleurs de nombreux points communs avec le film Persona d'Ingmar Bergman. Avez-vous été influencé par son œuvre?**

On a beaucoup dit que j'avais été influencé par des cinéastes tels que Bergman, Fellini, Kubrick, Jacques Tati, Billy Wilder…. Mais je dis toujours que la chose par laquelle j'ai été le plus influencé est la ville de Philadelphie. Bergman est un réalisateur que j'admire beaucoup, mais je ne crois pas avoir été vraiment influencé par son œuvre.

**Lorsque le film *Ten* d'Abbas Kiarostami a été projeté à Cannes, vous étiez président du jury officiel. Que pensez-vous de son cinéma en général?**

Pour moi, Kiarostami est un grand réalisateur. Le cinéma est une sorte de langage universel auquel chacun apporte sa voix. Lorsqu'ils demeurent fidèle à leur voix, certains réalisateurs comme Kiarostami expriment leurs idées de façon particulière et selon un style qui leur est propre, ce qui est essentiel dans un contexte où la tendance est plutôt à l'uniformisation.

**Est-ce que l'utilisation de la caméra digitale a renouvelé votre façon de travailler?**

J'apprécie beaucoup la technologie digitale, nous vivons maintenant dans un monde digital: le son est devenu digital, l'image est en train de le devenir… Cette technologie a beaucoup d'avantages: prises plus longues, mise au point automatique, équipe plus réduite, etc. Je l'ai donc adoptée et je suis d'ailleurs grâce à cela plus autonome dans mon travail et peux davantage approfondir ce que je fais. Cela me permet également de réaliser davantage de manipulations dans les étapes de postproduction. L'image est belle, ne se ternit pas… j'ai donc abandonné sans regret les technologies précédentes.

**La Revue de Téhéran vous remercie de nous avoir accordé cet entretien.** ■

*Je crois qu'un film peut rassembler plusieurs genres sans que cela devienne pour autant du "surréalisme". Cela dépend aussi du pont de vue que l'on adopte. Dans la vie même, on peut vivre des moments très surréalistes ou se superposent les genres: c'est quelquefois très drôle, très effrayant… et l'ensemble forme la trame d'une même histoire.*

# Entretien avec **Yannick LEFRANC**
## Maître de conférences en FLE à l'université Marc Bloch de Strasbourg

Farzaneh POURMAZAHERI
Afsaneh POURMAZAHERI

***"Le Passé est un merveilleux éducateur"***
lettre collective en hommage à Henri Casadessus

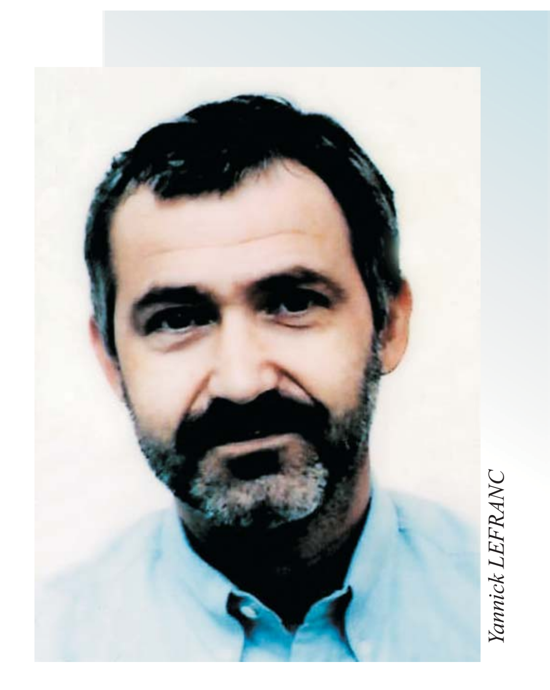
Monsieur Yannick LEFRANC, didacticien et chercheur en FLE (Français Langue Etrangère) de l'université Marc Bloch à Strasbourg, a présenté les résultats de ses recherches et les informations les plus récentes dans le domaine de la didactique durant un séminaire de quatre jours organisé à l'université Tarbiat Modares. Il compte parmi les didacticiens actuels les plus actifs et met en place de nouvelles théories en s'appuyant sur les résultats de recherches réalisées aux quatre coins du monde.

**Farzaneh POURMAZAHERI: Quels sont les sujets qui vous intéressent le plus dans le domaine de la didactique? Pourquoi avez-vous choisi de vous consacrer à ce domaine précis?**

Yannick LEFRANC: Ce qui m'intéresse le plus est la comparaison entre les manières d'apprendre les langues à l'école et en dehors de l'école, c'est-à-dire entre le mode d'apprentissage académique et le mode d'apprentissage ordinaire: à la maison ou chez des amis, avec des vidéos ou au travers de la lecture. Ce qui m'intéresse est de voir à quels moments les diverses façons d'apprendre les langues, soit de manière académique soit de manière ordinaire (extra-scolaire), *empêchent d'apprendre*, et à quels moments elles *aident à apprendre*. Comment un apprenant qui s'y prend mal se complique-t-il la vie? Comment, pour employer un néologisme, va-t-il "difficiliter" son apprentissage? Et, s'il se complique la vie, n'est-ce pas dû en partie, et paradoxalement, parce qu'il a pris certaines mauvaises habitudes à l'école? Les ressources d'apprentissage, les documents et les outils (le matériel didactique), la façon de s'en servir, tout cela est très important. Je vous donne un exemple. Quand j'avais 13-14 ans, mes cours d'anglais m'ennuyaient mais comme j'aimais les bandes dessinées, j'ai décidé d'acheter des *comics* américains avec des images qui m'intéressaient. Hélas, j'ai utilisé

une méthode qui n'était pas bonne: chaque fois que je voyais un mot que je ne comprenais pas, je m'obligeais à m'arrêter de lire et à regarder le dictionnaire. Du coup ça hachait ma lecture, comme on dit. C'était une méthode qui prenait beaucoup trop de temps et qui freinait mon apprentissage, tandis qu'aujourd'hui quand je lis en anglais je me dis: "Comprends ce que tu peux à la première lecture, et puis, dans un deuxième temps, ou le lendemain, tu regarderas le dictionnaire pour trouver le sens des mots inconnus, obscurs." J'étais donc trop "scolaire"! Quand on est tout seul, on peut utiliser de mauvaises techniques et s'empêcher ainsi d'apprendre efficacement. C'est cela qui est extraordinaire: on est parfois son propre ennemi. Je pense que ce phénomène se rencontre dans tous les pays, tous les milieux sociaux, mais tout particulièrement dans les milieux populaires. En effet, la question de la classe sociale est fondamentale. Si on a des enfants dont les parents sont des paysans, des employés, des médecins ou des ministres, la situation de chaque élève est complètement différente. Il y a des manières de réagir, un cheminement, des itinéraires d'apprentissage qui ne sont pas les mêmes. Mais on observe aussi des différences entre les pays, par exemple on n'apprend pas de la même façon en Chine et en France, en Syrie et en France, en Angleterre et en France. Il y a des tas de choses à découvrir si l'on veut comparer les pratiques et les attitudes d'apprentissage, c'est passionnant. D'autant plus que dans son propre pays, les gens n'apprennent pas tous, non plus, de la même façon.

D'un point de vue pédagogique (i.e. de *didactique appliquée*), on doit multiplier les manières d'apprendre proposées aux élèves, car quand les

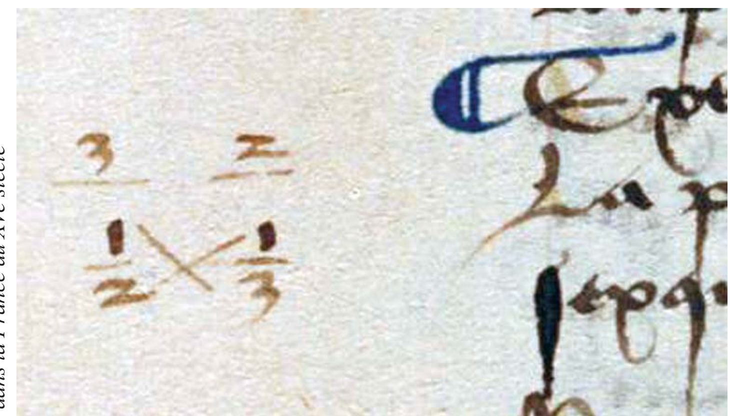


Yannick LEFRANC

apprenants ont le choix ils s'impliquent plus, travaillent et assimilent mieux. On n'a même pas besoin de faire des enquêtes très poussées pour vérifier cette hypothèse. Le sens pratique et les discussions avec les apprenants, les enseignants et les parents suffisent. Ajoutons de nouvelles procédures et stratégies d'apprentissage, et faisons-les essayer. J'imagine que des apprenants de Côte d'Ivoire ont des techniques que je ne connais pas et qui pourraient m'être utiles en didactique des langues. Si l'on partait de ce principe que plus l'apprenant a le choix mieux il apprend, on renforcerait les capacités d'apprentissage des gens en leur proposant un très large éventail de *conseils pratiques* pour "apprendre à apprendre" le français: pour apprendre à mémoriser, à comprendre, à prononcer, à reproduire et à créer des énoncés. Ce qu'on appelle *tips* en anglais.

Ce qui m'intéresse également beaucoup dans le domaine c'est ce que la didactique permet de découvrir et que cache une certaine linguistique. Je suis linguiste, je ne rejette pas la linguistique mais je suis contre les dogmes de la linguistique

*Ce qui m'intéresse est de voir à quels moments les diverses façons d'apprendre les langues, soit de manière académique soit de manière ordinaire (extra-scolaire),* empêchent d'apprendre*, et à quels moments elles* aident à apprendre.



*Mannuel d'arithmétique pour les marchands dans la France du XVe siècle*

traditionnelle. Apprendre une langue, c'est une expérience humaine totale qui relève à la fois de l'anthropologie, de la psychologie et de la linguistique. Malheureusement, pour une certaine linguistique, c'est comme si la langue existait en dehors de la vie, de l'histoire et de la socioculture. Selon moi, cela relève de l'illusion et parfois du mensonge. Or une discipline devient réellement scientifique quand elle arrive, par la réflexion critique et autocritique, par les enquêtes, les observations et les expérimentations, à dissiper les illusions et les mensonges.

*Apprendre une langue, c'est une expérience humaine totale qui relève à la fois de l'anthropologie, de la psychologie et de la linguistique. Malheureusement, pour une certaine linguistique, c'est comme si la langue existait en dehors de la vie, de l'histoire et de la socioculture.*

**Afsaneh POURMAZAHERI: Ce sont donc des problèmes que vous aviez rencontrés dès votre enfance qui vous ont poussé à choisir la didactique?**

Y.L.: Oui, j'ai eu des difficultés à apprendre certaines choses… A l'école primaire j'étais un bon élève, je n'avais pas de problème. Et puis en sixième, c'est devenu plus difficile. Dans les années 1950, en France, la majorité des écoles primaires n'étaient pas mixtes. Dans notre école, la cour des filles et celle des garçons étaient séparées par une grille. On se regardait comme au zoo. En fait les garçons ne faisaient pas très attention aux filles de l'autre côté. Après, on est arrivés en sixième. Et soudain je me suis retrouvé avec des filles. Je me souviens que je n'étais pas très content parce beaucoup étaient meilleures que nous! C'est à peu près la même chose dans tous les pays. Est-ce parce que les filles sont plus souvent à la maison que dehors, et que les garçons sont plus souvent dehors qu'à l'intérieur? Est-ce parce que les filles ont pris davantage l'habitude de travailler et d'étudier à la maison, de se concentrer sur des feuilles et des livres, à la différence des garçons?

A part cela, les nouvelles matières de la 6ème me paraissaient parfois difficiles. J'ai eu un rapport distant, méfiant, avec les langues étrangères. Je ne parle pas couramment l'anglais et j'ai compris pourquoi. Il y a plus de dix ans, j'ai travaillé en Angleterre et je ne suis pas arrivé à bien m'exprimer en anglais parce que c'était la langue du travail bureaucratique, que je n'aimais pas. Par contre, il y avait une collègue britannique avec qui je m'entendais bien. On a discuté en anglais toute une soirée. C'était très intéressant pour quelqu'un comme moi, qui n'aime pas les directives, d'arriver à converser librement des heures avec quelqu'un en anglais, langue de l'école - langue des consignes - et du travail - langue des instructions. Mais j'ai parlé avec quelqu'un que j'aimais bien, de choses dont j'aimais parler. Cette expérience et d'autres en Algérie et en Syrie m'ont beaucoup appris et m'ont encouragé à approfondir mes recherches dans ce domaine, notamment à ne pas oublier la dimension affective, existentielle et même poétique, de tout apprentissage.

**F. P.: Quelles recherches avez-vous fait dans ce domaine?**

Y.L.: J'ai rédigé une thèse qui s'intitule

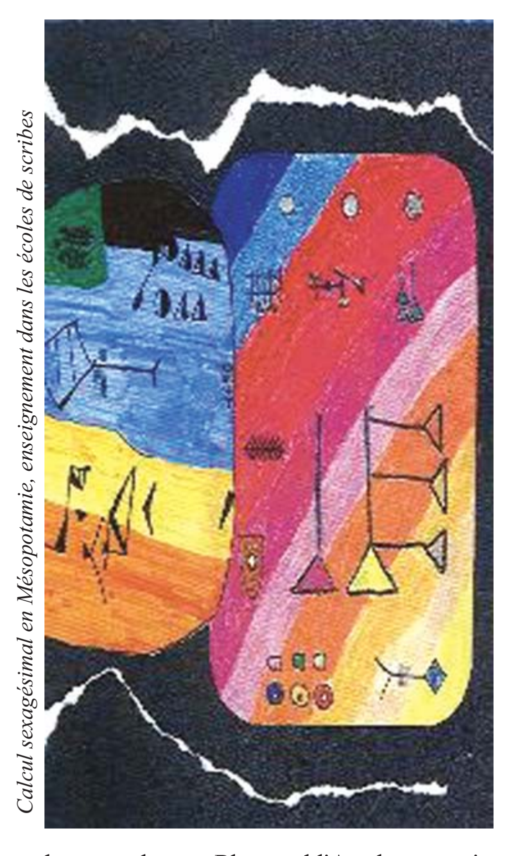
"Un exercice d'argumentation en situation scolaire algérienne. Etudes des stratégies pragmatiques", sous la direction d'Oswald Ducrot. J'avais demandé à mes élèves du lycée algérien où j'enseignais le français de remplir les bulles d'une bande dessinée, puis j'ai analysé leurs copies pendant plusieurs années pour comprendre les stratégies qu'ils avaient utilisées pour répondre à mes questions. C'était une analyse de discours avec l'outillage des modèles de la linguistique pragmatique développée à l'époque. J'avais commencé mes recherches sur l'apprentissage du français dans une perspective sociolinguistique: en année de maîtrise j'ai étudié les copies d'élèves d'une région de Bretagne qui mélangeaient les expressions du parler de leurs parents avec la langue de l'école. Les parents disaient et leurs enfants écrivaient : "Il mangit. Il téléphonit…" J'ai pensé que les copies révélaient l'influence du français de leur région sur leur production en "français de l'école". J'ai également écrit deux articles avec Kamila Sefta: le premier sur la question de l'interférence entre l'arabe parlé et le français dans les textes d'élèves arabophones de France, et le second sur l'apprentissage de l'arabe algérien par des non arabophones. Par ailleurs, j'ai travaillé sur l'enchaînement des énoncés et sur le sens des segments avec "ou plutôt". J'ai aussi étudié des articles de la presse d'extrême-droite raciste française: comment, en 1998, ils avaient présenté un mouvement de grève de lycéens et de professeurs dans un département où il y avait beaucoup d'enfants de parents ou de grands-parents immigrés, ceux que l'on dit "d'origine étrangère" ou même "étrangers" en français courant (et ce français courant est marqué idéologiquement); l'analyse des discours de cette presse m'a aidé à mieux comprendre les catégorisations et les raisonnements de ces journalistes d'extrême-droite. J'ai enfin écrit un certain nombre d'articles qui interrogent la didactique du FLE, et qui étudient les dispositifs d'apprentissage et d'anti-apprentissage des langues. J'ai ainsi pris conscience que l'évaluation (le jugement sur les "compétences" des apprenants) a pris une place démesurée au détriment du développement des capacités: on passe beaucoup de temps à analyser, à classer et à sélectionner les élèves, au lieu de leur donner les moyens et le temps de s'approprier la langue, au lieu de *les étayer* et de *les outiller*, pour les motiver et les aider à persévérer dans l'effort. C'est avec ces idées qu'avec Mélissa Barkat j'ai élaboré *La Boîte à outils*, un manuel de FLE qui propose des fiches pédagogiques: des plans de cours destinés à faciliter le travail des enseignants et à leur éviter d' "empêcher d'apprendre".

Actuellement je rédige un mémoire en vue d'une habilitation à diriger des recherches, pour devenir professeur des universités.

*On passe beaucoup de temps à analyser, à classer et à sélectionner les élèves, au lieu de leur donner les moyens et le temps de s'approprier la langue, au lieu de les étayer et de les outiller, pour les motiver et les aider à persévérer dans l'effort.*

**A. P.: Dans quels pays avez-vous travaillé sur le problème de l'apprentissage et quelles différences dans les façons d'apprendre avez-vous remarqué chez les élèves de chaque pays?**

Y. L.: J'ai travaillé en Algérie, en Syrie, en Angleterre et en France. J'ai aussi fait des interventions dans d'autres pays. Je suis allé une fois aux Etats-Unis, les étudiants et les collègues étaient sympathiques mais le cadre était un peu trop bureaucratique. Partout, j'ai remarqué des ressemblances et des différences. Dans les pays arabes beaucoup d'élèves apprenaient par cœur. C'était le système. Je me suis dit: il faut partir de cela, prendre le meilleur et rajouter d'autres


*Calcul sexagésimal en Mésopotamie, enseignement dans les écoles de scribes*

bonnes choses. Plus tard l'Angleterre m'a beaucoup apporté du point de vue didactique même si j'ai perçu certaines rigidités et trop de technicisme. Il faut laisser place à un peu de surprise, un peu de fantaisie, d'imagination et d'art: on n'est pas des machines!

*Dans les pays arabes beaucoup d'élèves apprenaient par cœur. l'Angleterre m'a beaucoup apporté du point de vue didactique même si j'ai perçu certaines rigidités et trop de technicisme. Il faut laisser place à un peu de surprise, un peu de fantaisie, d'imagination et d'art: on n'est pas des machines!*

**F. P.: Dans le domaine de l'apprentissage des langues étrangères, doit-on obligatoirement passer par un processus d'imitation et de par-cœur, ou peut-on s'en libérer à partir d'un certain niveau ? Comment cette autonomie est-elle acquise?**

Y. L.: Pour ne pas être dépendant des gens qu'on imite, il suffit de varier ses modèles. Si vous avez une dizaine de modèles, vous allez vous-même vous définir et vous construire à partir de tous ces exemples. Et je pense que les artistes et les écrivains, mais aussi les artisans ou les futurs savants, apprennent comme cela. Les cinéastes voient beaucoup de films, ils sont influencés mais ils réfléchissent pour inventer des formes à partir de ce qu'ils connaissent: *avec et contre* leurs modèles.

C'est pareil pour nous. Par exemple, j'aimerais parler avec un accent anglais qui me plaise mais je ne l'ai pas encore trouvé, c'est-à-dire pas encore mis au point. On ne doit pas en rester à une simple imitation mais, à partir de ça, essayer de construire autre chose. Il faut imiter un peu pour s'entraîner et s'encourager. N'hésitez pas à imiter parce qu'on est fait comme cela: on est des êtres vivants, on se développe en imitant. Je suis sûr qu'on imite tout le temps, j'ai imité et j'imite encore parfois mon père, ma mère, mon grand-père, et mes anciens professeurs! Cela fait partie de nous. C'est l'héritage. Mais on peut se construire à sa façon. On peut créer quelque chose qui vous plaira même si ce n'est pas parfait. Par exemple, si vous voulez gardez votre accent, gardez-le. Au fait, savez-vous qu'en France, il y a des garçons qui n'aiment pas la langue française académique parce qu'ils ne veulent pas parler comme leur institutrice, comme le "chouchou du prof", ou comme des "intellos"?

**F. P.: L'imitation est-elle plus forte chez les enfants ou chez les adultes?**

Y. L.: Je n'ai pas fait de recherches là-dessus mais je pense que l'on continue à imiter toute sa vie. C'est sans doute plus important chez les enfants parce qu'ils ont peu vécu et qu'ils ramassent tout. Alors que lorsqu'on est adulte, on a déjà assimilé beaucoup de choses. Le nouveau doit être filtré par l'ancien. Pour autant, de nombreux adultes sont influencés par

la télévision qui donne beaucoup de modèles à imiter: des personnages et même des scénarios de vie.

**A. P.: L'université Marc Bloch de Strasbourg compte parmi l'un des centres les plus importants de la didactique. Quelles sont ses activités?**

Y. L.: Notre département réunit des didacticiens de différentes langues. Nous avons 65 étudiants en première année (en Master 1), 38 en Master 2 professionnel (spécialisé en français langue étrangère et français langue seconde), et 38 en Master 2 Recherche. On peut y étudier la didactique de toutes les langues, même si c'est surtout le français langue étrangère qui intéresse les étudiants, et nous cherchons à favoriser les recherches plurilingues. Avec nos collègues enseignants-chercheurs de l'université Tarbiat Modares, l'ambassade de France à Téhéran et nos collègues de l'UFR des Lettres de l'université Marc Bloch, nous avons mis en place un accord entre les deux universités, cet accord devrait permettre aux doctorants du FLE de Tarbiat Modares de faire leur thèse de doctorat dans le cadre d'une co-direction. Mes collègues iraniens font beaucoup de recherche, c'est bon d'avoir des échanges scientifiques et culturels réguliers entre nous. Un exemple: en France, le technicisme et le *mécanicisme* influencent trop la didactique du FLE tandis qu'ici on donne beaucoup d'importance à la littérature, et même à la dimension existentielle du littéraire; cela m'encourage à introduire "plus d'humanités et d'humanité" en didactique, à rééquilibrer la discipline en m'appuyant sur de nouveaux arguments.

**A. P.: Quels groupes d'élèves ont recours d'avantage à la stratégie d'évitement au point de vue de l'âge, du sexe et de la couche sociale?**

Y. L.: Ce sont généralement les élèves en difficulté qui agissent ainsi. Mais, par exemple, à l'oral il y a aussi des gens timides qui ont peur de parler en public. Au cours de mes enquêtes sur le rapport des élèves de France au français de l'école, j'ai rencontré un adolescent qui avait fait "des bêtises" (comme on dit maintenant en français) et qui avait repris des études pour devenir ingénieur. Il m'a dit: "Moi, ce que j'aimerais c'est que l'école nous apprenne à parler en public." Il avait raison. Il faut pouvoir parler devant les autres sans avoir peur. Les élèves craignent d'être la risée des autres ou d'être repris par le maître ou la maîtresse, ce sont souvent ces gens-là qui ont des stratégies d'évitement.

Moi aussi, j'ai des stratégies d'évitement! Par exemple, je n'aime pas l'évaluation: selon moi elle sert avant tout à sélectionner les apprenants qui acceptent les contraintes académiques, et à éliminer les autres (les plus faibles, les plus méfiants, etc.). Et ça fait des années que j'ai du mal à m'attaquer au sujet. Quand j'étais jeune, j'ai connu un écrivain qui m'a dit: "Lefranc, attaque la bête!". Il a fallu que je trouve mon chemin pour me motiver à travailler la question en profondeur. Je me suis alors lancé dans une étude critique de l'évaluation. Contrairement à la maxime "il faut connaître avant de critiquer", je pense qu'on peut mieux comprendre et apprendre en critiquant! Même si ça me demande un plus de travail et de temps.

L'évitement est-il une question de sexe - ou plutôt de genre? Les étudiantes iraniennes m'ont impressionné par leurs connaissances et leur curiosité intellectuelle. Parfois les obligations, les contraintes et les difficultés rendent fort

*En France, le technicisme et le mécanicisme influencent trop la didactique du FLE tandis qu'ici on donne beaucoup d'importance à la littérature, et même à la dimension existentielle du littéraire; cela m'encourage à introduire "plus d'humanités et d'humanité" en didactique, à rééquilibrer la discipline en m'appuyant sur de nouveaux arguments.*

*La méthode syllabique des parents avait sans doute de nombreux défauts, mais l'enfant devrait pouvoir lire de différentes façons et avoir le temps de comparer, de choisir et de s'adapter. Les parents devraient pouvoir transmettre leur expérience d'apprentissage à leurs enfants.*

et aiguisent l'intelligence. Pourtant certaines sont timides et prudentes. En effet, il y a une réserve féminine que l'on observe dans beaucoup de sociétés, notamment en Extrême-Orient ou dans les pays arabes. Il y a aussi des Françaises qui hésitent à parler en public parce que ces filles ont été rabaissées par les parents, etc. Bien sûr ce n'est pas toujours le cas. En Syrie, j'ai remarqué que les mères encourageaient souvent leurs filles à suivre des études. Tout dépend de la famille. Mais il faut que les gens soient libres de se renforcer, et je pense que l'on doit en quelque sorte "tenir en respect" la famille, les autorités, les amis, sinon on est absorbé, phagocyté. Soyons un peu distant. Comme le sont les petits enfants. Vous voulez les prendre. Ils ne veulent pas être attrapés. Ils ne veulent pas être votre proie. Le fait de ne pas vouloir se laisser attraper est quelque chose de très naturel. En fait, aimer les gens c'est aussi les laisser tranquilles et seuls de temps en temps. Même si c'est difficile, quand on aime quelqu'un il faut parfois le laisser trouver son chemin, trouver sa voie tout seul.

**F. P.: D'après certains enseignants, il ne faut pas expliquer la leçon à la maison à l'élève parce que cela peut aboutir à une sorte d'incompréhension chez l'enfant. Qu'en pensez-vous?**

Y.L.: Je ne suis pas d'accord. L'élève doit pouvoir essayer et comparer différentes méthodes d'explication, et pouvoir parler de ce qu'il fait à l'école avec qui il veut. Un exemple: la lecture. Dans les années 70, en France, d'un seul coup seuls les enseignants pouvaient apprendre à lire aux enfants. Mais pas les parents qui avaient connu une autre méthode et à qui on disait: "Non, n'apprenez pas à lire à votre enfant à votre façon. Laissez faire les enseignants." Du coup, depuis des années beaucoup de parents sont mécontents parce qu'ils ne peuvent plus aider leurs enfants. La méthode syllabique des parents avait sans doute de nombreux défauts, mais l'enfant devrait pouvoir lire de différentes façons et avoir le temps de comparer, de choisir et de s'adapter. Les parents devraient pouvoir transmettre leur expérience d'apprentissage à leurs enfants. Même si leurs méthodes sont didactiquement critiquables, et même si elles sont techniquement moins efficaces, elles peuvent se révéler plus productives: si les enfants apprennent dans une atmosphère sympathique, non dogmatique, et pas sous la menace.

**A. P.: Avez-vous entendu parler de l'apprentissage des langues dans le rêve? Comment est-il possible ?**

Y.L.: Je n'ai pas travaillé sur cette question. On en parle depuis au moins cinquante ans, depuis l'époque du tourne-disque. Par contre, je sais que lorsque l'on apprend quelque chose, on le retravaille la nuit, on remet les choses en place. Peut-on apprendre des langues en dormant?

Première question: cela marche-t-il ou pas?

Deuxième question: cela est-il bon ou pas? Est-ce que ce n'est pas du conditionnement, de la manipulation? Si on peut apprendre autrement qu'en étant robotisé, tant mieux.

Aujourd'hui, des gens espèrent qu'un jour on modifiera le code génétique pour décupler l'intelligence des humains. Que l'on mettra des implants électroniques pour communiquer à distance, etc.

**F. P.: Quand et pourquoi la didactique est-elle née? A-t-elle**



*L'écriture des nombres*

**aujourd'hui atteint ses objectifs?**

Y. L.: La didactique ne s'est pas toujours appelée la didactique. Avant, on parlait de pédagogie. En France, la pédagogie s'est développée au XIX^e siècle. Elle englobait tout à la fois la théorie et la pratique. Aujourd'hui, dans les milieux universitaires, les enseignants-chercheurs du FLE se font appeler "didacticiens" et non "pédagogues". La didactique est née en France autour des années 60, à partir de la didactique des mathématiques. Plus tard d'autres disciplines sont apparues, notamment la didactique des langues vivantes (cf. le *Dictionnaire de didactique des langues* de Galisson et Coste, publié en 1976). Malheureusement, si le but était de permettre à la majorité des élèves de réussir, ça n'a pas marché. Des sociodidacticiens auraient peut-être travaillé autrement mais les didacticiens ont trop souvent limité leurs recherches aux rapports entre la discipline enseignée et l'élève pris individuellement et psychologiquement; ils n'ont pas considéré l'apprenant dans son histoire culturelle et personnelle, avec sa famille, ses fréquentations, ses expériences scolaires, ses jeux et ses loisirs. Est-ce l'héritage de la linguistique appliquée? Pour en sortir et pour mieux comprendre les manières d'apprendre et d'enseigner les langues, pour mieux théoriser les pratiques, il me semble que la didactique doit discuter et réfléchir avec des gens qui travaillent sur le terrain, avec les praticiens: ils pensent, eux aussi! Si cette discipline a été créée pour aider les élèves à mieux apprendre, elle a encore beaucoup de progrès à faire. Bien sûr, des didacticiens font avancer la recherche, comme André Giordan pour la didactique des sciences. Mais en général, un peu comme Piaget, ils étudient les apprenants en faisant abstraction de leur expérience socioculturelle et institutionnelle. Dans le passé, des philosophes ont réfléchi sur l'éducation et la pédagogie: il y a eu Comenius, Rousseau, et des penseurs chinois, indiens, grecs, latins, arabes, persans, etc. Pour éviter de tomber dans les travers de l'hyperspécialisation (avec

*En France, la pédagogie s'est développée au XIXe siècle. Elle englobait tout à la fois la théorie et la pratique. Aujourd'hui, dans les milieux universitaires, les enseignants-chercheurs du FLE se font appeler "didacticiens" et non "pédagogues".*

*Pour éviter de tomber dans les travers de l'hyperspécialisation (avec son technicisme, son scientisme et son mécanicisme), regardons du côté de l'anthropologie et de la philosophie, et lisons notamment des philosophes comme John Dewey et Jacques Rancière, ou encore les travaux des praticiens philosophes comme Célestin Freinet, John Holt.*

son technicisme, son scientisme et son mécanicisme), regardons du côté de l'anthropologie et de la philosophie, et lisons notamment des philosophes comme John Dewey et Jacques Rancière, ou encore les travaux des praticiens philosophes comme Célestin Freinet, John Holt. Et, aussi, Paolo Freire.

**F. P.: Quels groupes d'enseignants peuvent mieux transmettre le contenu des leçons? Les femmes ou les hommes?**

Y. L.: En France, ce sont surtout des femmes qui enseignent. Pourquoi? Parce que les femmes exercent les métiers les moins payés et les moins valorisés socialement. La femme, c'est une vieille tradition, est plus orientée vers la santé, vers l'éducation que vers la recherche scientifique ou la direction des affaires. Il y a encore des progrès à faire.

A l'époque où j'enseignais en collège dans le Nord de la France, le jour de la rentrée, je suis arrivé en classe et une fille a soupiré: "Ah! Enfin un homme!". Ils en avaient marre de ne voir que des professeurs femmes. Il faut du mélange: des grands, des petits, des hommes, des femmes, des gros, des maigres, des gens avec une moustache, des gens sans moustache, il faut de tout.

*On peut même apprendre grâce aux enfants. Si l'on permettait à des enfants ou à des adolescents d'enseigner leurs langues à des adultes ou à d'autres enfants on serait surpris des résultats!*

On peut même apprendre grâce aux enfants. Si l'on permettait à des enfants ou à des adolescents d'enseigner leurs langues à des adultes ou à d'autres enfants on serait surpris des résultats! On n'a pas encore tout inventé. J'aimerais que des étudiants fassent des enquêtes et des recherches là-dessus.

**A. P.: Est-ce que les langues mixtes comme celles des émigrants peuvent nuire à l'apprentissage correct de la langue standard ? Ou au contraire, peuvent-elles aider à progresser ?**

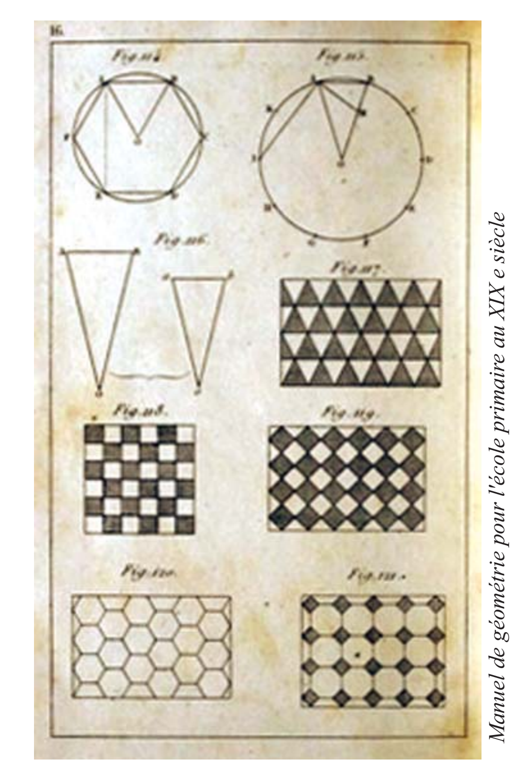
Y. L.: Je participe justement à une revue qui travaille sur l'éducation plurilingue et en ce moment nous réfléchissons aux formes de *code-switching*, aux mélanges entre la langue 1 et la langue 2. On sait que des chercheurs sont contre et d'autres pour. Je dirais qu'à l'oral, il faut donner le droit aux apprenants de mélanger la L1 et la L2 quand ils doivent improviser et réagir tout de suite en L2. Mais, d'un autre côté, l'enseignant les aidera à ne plus mélanger les langues en leur donnant le temps et les moyens nécessaires pour corriger leurs textes et préparer des interventions en français formel. Surtout ne pas dramatiser, et même, parfois, s'amuser à mélanger délibérément la L1 et la L2: comme les poètes ou les humoristes. Quand j'étais étudiant, j'ai travaillé un mois en Allemagne comme ouvrier; je parlais la langue de l'usine, c'est-à-dire que je parlais allemand avec des ouvriers grecs et turcs avec des mots et des expressions empruntés à l'allemand et à d'autres langues; on se comprenait, surtout grâce à des blagues et des plaisanteries. En classe, les apprenants doivent pouvoir mélanger les langues, surtout à l'oral des échanges spontanés, mais ils doivent devenir peu à peu capables de parler en langue 2 standard, de "parler correctement" selon la norme, grâce à un cycle d'activités: après l'oral plus moins mélangé et hésitant, on passe à l'écrit, que l'on peut corriger plus facilement, avant de revenir à l'oral, etc. On utilisera également la lecture à haute voix: la lecture expressive et la lecture enregistrée sur CD. Soyons patients et confiants: avec des activités et des exercices nombreux et intéressants, les élèves et les étudiants font des progrès. Si on ne les bloque pas.

**A. P.: Comment des études ethnologiques, anthropologiques, linguistiques et sociologiques peuvent-elles venir en aide à la didactique et vice versa?**

Y.L.: Les études anthropologiques et ethnologiques sont fondamentales parce qu'elles permettent de comprendre les comportements et les expériences d'enseignement-apprentissage à partir de l'expérience sociale et historique des individus. Je ne pense pas que les anthropologues aient encore suffisamment travaillé sur les questions qui m'intéressent. J'espère que ce que je fais va apporter quelque chose à "l'anthropologie des manières d'apprendre le français". L'anthropologie s'intéresse notamment aux techniques du corps: les sociétés humaines ont développé différentes habitudes et manières de s'asseoir, de marcher ou même de respirer, ou de prendre son enfant. C'est la même chose avec les manières d'apprendre les langues. Si je continue à travailler là-dessus je vais peut-être faire apparaître des choses que les anthropologues - et les didacticiens - n'ont pas remarquées ou qu'ils ont négligées. Heureusement, la didactique est une discipline qui n'est pas trop spécialisée, ce qui me donne des libertés. Je l'aime beaucoup pour cela.

**F. P.: Comment le processus d'apprentissage s'accomplit-il chez les sourds-muets?**

Y. L.: Je sais qu'il existe des recherches et des études très importantes sur l'enseignement aux sourds-muets. Je n'ai pas grand-chose à dire là-dessus mais je sais que tout le monde "fonctionne à l'affection". Quand les apprenants sentent qu'ils sont protégés et aidés, qu'ils sont aimés et encouragés par les autres, et

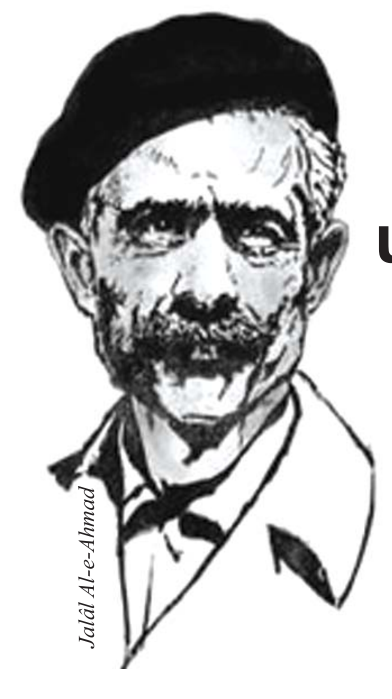


*Manuel de géométrie pour l'école primaire au XIX e siècle*

qu'ils sont épaulés lorsqu'ils ont à faire des choses difficiles, ils se voient comme des gens qui peuvent progresser. Il y a aussi les autistes. Ils ont peur des gens mais parfois n'ont pas peur des bêtes. Et les bêtes n'ont pas peur d'eux. ?a c'est extraordinaire. On a observé que des chevaux un peu sauvages se laissaient approcher par des enfants autistes. Pourquoi? Il y a les affects. Il y a l'émotion. Il y a la curiosité. On observe. On est curieux. Tous les êtres vivants regardent, veulent connaître. On est ouvert sur l'univers. On est disposé à apprendre. C'est pourquoi l'expérience de l'école, du lycée et de l'université devrait être magnifique.

**F.A P.: M. La Revue de Téhéran vous remercie d'avoir répondu à nos questions, et vous souhaite d'atteindre l'ensemble vos objectifs de recherche en didactique.** ■

*Les études anthropologiques et ethnologiques sont fondamentales parce qu'elles permettent de comprendre les comportements et les expériences d'enseignement-apprentissage à partir de l'expérience sociale et historique des individus.*


Jalâl Al-e-Ahmad

# Al-e Ahmad, un écrivain "engagé"

Samira FAKHARIYAN

Au printemps de l'année 1324, la revue *Sokhan*1 annonça, en publiant la nouvelle *Le Pèlerinage*, la naissance d'un nouvel écrivain; un écrivain qui commença sa carrière sous l'influence de Hedâyat mais qui tenta très tôt de trouver son indépendance artistique et écrivit quelques unes des histoires les plus significatives de la tradition iranienne.

Al-e Ahmad fut cet écrivain engagé, intellectuel conscient à la plume toujours au service du peuple. Il eut une vie assez courte, riche et tourmentée…

### Repères biographiques[2]

Jalâl Al-e-Ahmad naît en 1923 à Téhéran. Son père, Hâdj Seyed Ahmad, est un grand religieux de l'époque. Ainsi, il grandit dans un milieu religieux dont on pourra percevoir le reflet, de son propre aveu, dans certaines de ses œuvres, telles *qu'Echange de visites (Dîd o Bâzdîd)* et *Setâr*.

Son père refuse de le laisser poursuivre ses études après le primaire, mais tout en travaillant, Jalâl participe aux cours du soir de l'école Dar-ol-Fonoun (l'école Polytechnique), et obtient son baccalauréat en 1943. Cette même année, il fonde avec quelques amis l'Association Réformiste[3]. Un an plus tard, la plupart des membres de ce groupe, dont Jalâl, décident d'adhérer au parti communiste iranien Toudeh. Dès son adhésion, Al-e Ahmad écrit plusieurs articles publiés dans différentes publications du Parti ainsi que dans la revue mensuelle *Les Gens* dont il est nommé directeur.

En 1945, sa première nouvelle est publiée dans la revue *Sokhan*, ce qui lui vaudra l'amitié de Sâdegh Hedâyat, le maître de la nouvelle persane. A la fin de la même année, il publie son premier livre, *Echange de Visites*, recueil de ses nouvelles déjà publiées dans les revues *Sokhan* et *Les Gens*.

Il termine en 1946 ses études supérieures en littérature persane et fait connaissance avec Nîmâ Youchîdj, père de la poésie moderne, qui deviendra l'un de ses amis intimes.

Il est engagé en 1947 comme professeur dans divers lycées de Téhéran. Il publie son deuxième recueil de nouvelles, *De la peine que nous avons (Az ranjî ke mîbarîm)*, écrit dans le style du réalisme socialiste, qui revient sur les échecs du parti Toudeh. Ce livre sera plus tard considéré par l'auteur comme l'un des plus mauvais qu'il ait écrit et il interdira sa réédition.

C'est cette même année qu'à la suite d'un différend avec les chefs du Parti, certains membres, dont Al-e-Ahmad, avec à leur tête Jalîl Mâlekî, quittent le Toudeh et fondent le parti "socialiste-toudeh" de l'Iran - parti qui ne connaît d'ailleurs pas une longue existence.

Après cet échec, Jalâl quitte la scène politique pour se consacrer avec plus de sérieux à l'écriture. Il publie *Setâr*, et traduit les œuvres de Dostoïevski, de Camus, de Sartre et de Gide. En 1950, il épouse Simine Dâneshvâr, grande écrivaine iranienne, qui sera dès lors son premier lecteur et critique .

L'apparition du parti du Front national et la nationalisation du pétrole le poussent de nouveau vers la politique. Il fonde avec Mâlekî et Baghâyî le Parti des travailleurs du peuple iranien (*Hezb-e zahmatkeshân-e mardom-e irân*).

En 1953, il se retire de la Troisième Force et paraît quitter la scène politique. Il traduit *Retour d'URSS* de Gide et Les *Mains sales* de Sartre, des livres qui reflètent bien sa pensée de l'époque.

Cette retraite de la vie politique, qui suit l'échec du Front National, lui donne l'occasion de voyager au sein de son pays et d'écrire ses célèbres monographies.

En 1962, Jalâl accepte la direction de la rubrique intitulée "Livre du mois" de Keyhân dont seulement deux éditions paraissent, après quoi il est arrêté pour la publication du premier chapitre de l'*Occidentalisation*, son œuvre la plus célèbre, qu'il considèrera lui-même comme un point culminant dans sa carrière d'écrivain.

Il est donc de nouveau réduit au silence. Après sa libération, il commence à voyager et visite quelques pays, et en 1962, il est envoyé en mission en Europe pour étudier la publication des livres scolaires. Au printemps 1964, il effectue un pèlerinage à la Mecque. L'été de cette même année, acceptant l'invitation du septième congrès international d'anthropologie, il se rend en Union Soviétique. En 1965, à l'invitation du séminaire littéraire-politique international de l'université de Harvard, il part aux Etats-Unis. Les comptes-rendus de chacun de ses voyages, dont le plus célèbre est celui de son pèlerinage, sont publiés sous forme de récit.

En 1967, il publie ses dernières œuvres importantes *La malédiction de la terre* où il remet en question la réforme agraire, et la traduction du *Traité du Rebelle ou le recours aux forêts* d'Ernst Jünger, qui est un essai sur le nihilisme. Il voyage la même année en Azerbaïdjan où il rencontre Samad Behranguî.

En 1968, il fonde avec d'autres écrivains le Cercle des auteurs iraniens et déclare illégal le congrès des artistes de la cour. En voyage à Mashhad, il fait connaissance avec 'Alî Sharî'atî, le plus important intellectuel des années 70. Un lien de courte durée s'établit puisque les menaces de la Savak l'obligent à s'exiler dans la région du Guilân, à Assâlem, au nord de l'Iran.

Son vieil ami, Khalîl Mâlekî, meurt au début de l'été 1969. Cette mort influence beaucoup Al-e Ahmad, qui s'éteint deux mois plus tard à Assâlem.

*En 1945, sa première nouvelle est publiée dans la revue* Sokhan, *ce qui lui vaudra l'amitié de Sâdegh Hedâyat, le maître de la nouvelle persane. A la fin de la même année, il publie son premier livre,* Echange de Visites, *recueil de ses nouvelles déjà publiées dans les revues* Sokhan *et Les Gens.*

**Le style d'Al-e Ahmad[4]**

C'est surtout à sa prose qu'Al-e Ahmad doit sa popularité. Les critiques considèrent son style comme l'aspect le plus important de sa créativité. "*Il a toujours été en guerre pour ses croyances. Son écriture vive, brève, ironique, incisive, familière, humaniste, méticuleuse, forte, précise, unilatérale et journalistique a tellement influencé la "prose nouvelle " qu'on a souvent essayé, en vain, de l'imiter. Et je crois que ce sont le romantisme européen et la plume d'Al-e Ahmad qui caractérisent notre prose littéraire d'aujourd'hui…"[5], disait Sharî'atî. Ainsi, "la prose d'Al-e Ahmad ressemble à son caractère changeant, vif, perspicace et pénétrant. Bien qu'elle mêle les excès aux manques et des associations*

*Il a toujours été en guerre pour ses croyances. Son écriture vive, brève, ironique, incisive, familière, humaniste, méticuleuse, forte, précise, unilatérale et journalistique a tellement influencé la "prose nouvelle " qu'on a souvent essayé, en vain, de l'imiter.*

*d'idées à des inspirations diverses, elle est influente, unique et constructive. Il emprunte le principe de sa parole au Coran, aux dialogues quotidiens, à la littérature [classique] en prose de Sa'adî, Nâsser Khosrow... Du point de vue de la technique et de la façon de créer les personnages de ses histoires, il prend comme exemple des écrivains occidentaux, car la création d'histoires a dans notre pays un passé très court et sans profondeur [...] Il veut être au courant de tous les événements littéraires du monde. Par conséquent, il lit et traduit beaucoup. Cette influence étrangère se ressent d'ailleurs dans ses œuvres. Il a lui-même affirmé qu'il s'était inspiré de Ferdinand Céline pour créer le personnage du Directeur d'école. Et les autres sentent dans son travail l'influence de Camus, Miler et Hemingway. Sans nul doute, Hemingway, de par son style d'écriture par phrases courtes et serrées, a influencé un grand nombre d'écrivains du monde entier…*"[6].

Al-e Ahmad s'exprime à travers des phrases courtes et des expressions fragmentées et parfois entrecoupées mais claires, serrées et proches du langage parlé. Il supprime souvent les verbes et ignore les éléments grammaticaux.

Selon Al-e Ahmad, la soumission totale aux règles grammaticales empêche la langue de progresser et de s'améliorer et limite la pensée. C'est pourquoi, il y a parfois, dans ses écrits, des manques et des erreurs concernant l'emploi des verbes, des syntaxes, des expressions, des compositions, des comparaisons… et cela surtout dans ses nouvelles. Cependant, Al-e Ahmad a un style vif, original et dynamique.

*La génération à laquelle appartenait Al-e Ahmad était soumise à l'ouragan du modernisme occidental ainsi qu'à une aliénation culturelle et historique. Elle a ainsi failli perdre toute son identité historique et nationale.*

"*La génération à laquelle appartenait Al-e Ahmad était soumise à l'ouragan du modernisme occidental ainsi qu'à une aliénation culturelle et historique. Elle a ainsi failli perdre toute son identité historique et nationale. [Jalâl] n'était ni un politicien professionnel à la recherche du pouvoir, ni un écrivain charmant et sans responsabilité. Il considérait sa plume comme son arme et disait:* "Ces jours ci, la plume est devenue une arme pour nous… que cette main soit coupée si je ne sais pas de quelle façon utiliser cette arme"[7].

**Les œuvres d'Ale Ahmad**

Al-e Ahmad commence sa carrière d'écrivain en publiant des nouvelles. Plus tard, il développe son œuvre et outre les œuvres romanesques il effectue plusieurs articles, traductions, monographies, etc.

**Les œuvres romanesques**

Al-e Ahmad a écrit de nombreuses histoires dont la plupart sont des nouvelles racontées à la première personne et inspirées des expériences personnelles de l'auteur. "*Les histoires d'Al-e Ahmad débutent par le recueil* Echange de visites*, s'affermissent dans une de ses histoires longues intitulée* Le Directeur d'école*, et trouvent leur apogée dans le recueil de nouvelles* Cinq Récits*. Son premier recueil de nouvelles* Echange de visites *reflète les relations familiales profondément influencées par la religion. Plus tard, lorsqu'il s'engage dans le monde politique, ses histoires se teintent de thèmes sociologiques et vers la fin de sa vie, déçu par la politique, il se reporte à son passé; ses dernières histoires constituent en quelque sorte une recherche de son enfance.*"[8]

Parmi les œuvres romanesques d'Al-e Ahmad, on peut citer:

*De la peine que l'on supporte* (Az ranjî ke mîbarîm, 1947);

*Setâr* (1948): dans ce recueil de

nouvelles, Jalâl essaie pour la première fois de dépasser le monde clos de sa famille paternelle et du Parti sur lesquels il parle toujours dans ces œuvres, pour entrer dans un monde vide des fanatismes familiaux et partiaux.

***Femme de trop* (Zan-e Zîâdî, 1952);**

*Les Aventures des ruches* (Sargozaght-e kandouhâ, 1958): ce livre présente une histoire symbolique dont les personnages principaux sont les abeilles. Cette œuvre, écrite sous une forme de narration traditionnelle, comprend les expériences politiques de Jalâl, entre 1950 et 51.

*Directeur d'école*: certains considèrent cette histoire longue comme le meilleur roman d'Al-e Ahmad. Dans ce livre il s'agit, comme le titre le suggère, d'une école et des événements qui s'y déroulent. Jalâl emprunte les récits de ce livre à ses expériences personnelles en tant que professeur et directeur. "Directeur d'école est *le produit des pensées personnelles et des relations affectives du petit mais très chaleureux milieu de la culture et de l'école*", dit-il lui-même de ce livre.

*N. par la plume* (Noun va Calame, 1961): Al-e Ahmad emprunte le titre de ce livre au premier verset de la sourate "Le Calame" : "*N. par la plume et ce qu'ils écrivent*". Ce roman représente la situation politique de l'époque sous forme d'une légende. Jalâl lui-même considère cette œuvre comme un récit symbolique des échecs des mouvements gauchistes en Iran, après la Deuxième guerre mondiale.

*Malédiction de la terre* (Nefrîn-e zamîn, 1967): ce livre est la dernière histoire longue que Jalâl a publiée de son vivant. Dans son autobiographie, il évoque ce livre: "*Je viens de publier* La Malédiction de la terre*, l'histoire d'un professeur de village, pendant neuf mois d'une année, et les événements qui lui arrivent ainsi qu'aux habitants du village. [J'ai écrit ce livre] dans l'intention d'évoquer une dernière fois le sujet de l'eau, la culture (l'agriculture), la terre et les problèmes survenus à la suite de la dépendance économique aux compagnies étrangères, ainsi que dans le but de proposer une nouvelle évaluation, opposée aux idées de la plupart des politiciens et le gouvernement, de ce que l'on a injustement présenté sous le nom de "réforme agraire"*."

*Cinq Récits* (Panj dastân, 1971): ce livre constitue l'une des ses meilleures œuvres. Al-e Ahmad y a présenté quelques uns des meilleurs exemples de nouvelles persanes. La forme et le contenu de ces récits sont très travaillés.

Quatre de ces cinq récits représentent en quelque sorte une recherche de son enfance. "*Dans certaines de ces histoires, l'auteur a réussi à garder tout au long du récit, un accent et un esprit enfantins*"[9].

"Cinq récits est une peinture colorée des événements sociaux de la première décennie du XX^e siècle [...] Jalâl y présente toutes les bassesses de son époque qu'un écrivain engagé se doit d'évoquer"[10], a déclaré Shams, le frère d'Al-e Ahmad.

*Une Pierre sur une tombe* (Sanguî bar gourî): la dernière histoire de Jalâl qui a pour sujet le problème de la stérilité.

## Les articles

Al-e Ahmad doit une partie de sa célébrité à ses articles. Il écrit plusieurs articles sur des sujets très différents les uns des autres. Les articles de Jalâl reflètent son caractère agressif, irascible et hâtif. Al-e Ahmad se contente parfois d'évaluations précipitées; il n'aime pas se taire en attendant qu'un jour, l'Histoire et les historiens se prononcent sur le sens

N. par la plume *représente la situation politique de l'époque sous forme d'une légende. Jalâl lui-même considère cette œuvre comme un récit symbolique des échecs des mouvements gauchistes en Iran, après la Deuxième guerre mondiale.*

*Un des articles les plus connus d'Al-e Ahmad est* L'occidentalité *(Qarb zâdeguî). Cet écrit exerce une grande influence sur le mouvement intellectuel de l'époque. C'est au moyen de cet essai que le terme d'Occidentalisation se fait connaître en Iran - bien qu'il ait été forgé par Ahmad Fardîd.*

*Pour préparer ses monographies, au lieu de fouiller des papiers dans des bibliothèques, Al-e Ahmad préfère voyager dans divers villes et villages en essayant de les connaître de près.*

de tel ou tel événement. C'est pourquoi, la publication de ses opinions dans différents domaines lui a parfois causé des problèmes. Selon certains critiques, il n'aurait également pas assez de connaissances dans les domaines concernant ceux sur lesquels il s'exprime parfois.

Cependant, la manière par laquelle Jalâl s'exprime dans ses articles est tellement originale que malgré les erreurs fréquentes, elle rend ses écrits très lisibles et intéressants. Son style, peu adapté aux œuvres romanesques, trouve sa véritable place dans ces articles.

Des ses premiers articles, *Sept articles*, publiés en 1954 jusqu'aux derniers, *Les Services et les trahisons des intellectuels*, publiés en 1977, le style d'Al-e Ahmad ainsi que les autres aspects de son travail se perfectionnent de plus en plus.

Un des articles les plus connus d'Al-e Ahmad est *L'occidentalité* (Qarb zâdeguî). Cet écrit exerce une grande influence sur le mouvement intellectuel de l'époque. C'est au moyen de cet essai que le terme d'Occidentalisation se fait connaître en Iran - bien qu'il ait été forgé par Ahmad Fardîd. Dans cette œuvre, Jalâl traite des racines de l'occidentalisation et les conséquences culturelles, sociales, économiques et politiques qui en résultent.

Cet essai est complété avec deux autres recueils d'articles: *Trois autres articles* (Se maqâle dîguar) et *Les services et les trahisons des intellectuels* (Dar khedmat va khiânat-e roshanfekrân). Ce dernier présente l'ensemble des aspects de la doctrine sociale, politique et culturelle d'Al-e Ahmad.

*L'évaluation précipitée* (Arzyâbî-e shetabzâdeh, 1963) est un autre recueil d'articles d'Al-e Ahmad. Ce livre est composé de dix-huit articles traitant de divers sujets tels que la poésie, la peinture, l'anthropologie, les problèmes sociaux, etc.

Dans un dialogue avec Sa'adî, Al-e Ahmad révèle ce qui l'a poussé à choisir un tel titre: "*J'ai choisi "Evaluation" parce que la plupart de ces articles ne sont que des conceptions à la recherche de critiques, dans les domaines différents qu'indiquent les titres; "précipitée" parce que la plupart des articles sont préparés dans de très courts délais.*"

**Les récits de voyage**

On ne peut séparer la vie d'Al-e Ahmad de ses voyages. Il fait de nombreux voyages dans différentes régions de l'Iran ainsi qu'à l'étranger. Les impressions rapportées de ces voyages aboutissent souvent à la rédaction de monographies ou de récits de voyages.

*Khasi dar miqât* (si on traduit ce titre mot à mot, signifie: brindille de bois mort au lieu de rendez-vous. Cependant, de façon abstraite, "khas" fait référence à un individu méprisable. De plus, on appelle "miqât" le lieu où les pèlerins revêtent l'habit de pèlerin et se préparent pour aller à la Ka'aba). Son récit de voyage le plus connu, comprend le récit de son pèlerinage de la Mecque. Jalâl, doué d'un esprit perspicace, y relève ce que les autres ne voient pas.

Parmi les autres récits de voyage d'Al-e Ahmad, on peut citer ceux de ses voyages en Russie, aux Etats-Unis, en Israël, en France et en Angleterre, ou au sein-même de l'Iran.

**Les monographies**

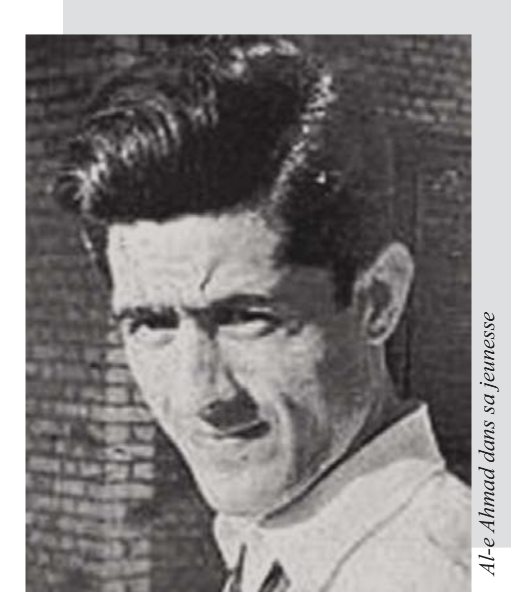
Pour préparer ses monographies, au lieu de fouiller des papiers dans des bibliothèques, Al-e Ahmad préfère voyager dans divers villes et villages en essayant de les connaître de près.

Ses monographies ainsi que ses autres œuvres subissent une évolution au cours du temps; sa dernière monographie, *L'Ile Khark, La Perle unique du Golfe Persique* (1960), qui présente la géographie historique, la situation sociale, les légendes, la culture générale, etc. de cette île est très différente de sa première monographie *Ourazan* (1954) qui présente Ourazan, l'un des villages situés près de la ville de Tâleqân.

**Les traductions**

Les traductions constituent une autre partie de l'héritage littéraire d'Al-e Ahmad. Il en effectue une dizaine, choisissant des ouvrages proches de ses idées. Il traduit de grands écrivains français comme Sartre (*Les Mains sales*), Camus (*L'Etranger* et *Le Malentendu*), Gide (*Retour d'U.R.S.S* et *Les Nourritures terrestres*) et Ionesco (*Rhinocéros* et *Le Soif et la faim*)…

Les œuvres romanesques d'Al-e Ahmad sont les plus importantes de ses écrits. Aujourd'hui, tout le monde le connaît comme un écrivain engagé et précurseur. Outre sa sincérité, sa franchise et ses connaissances sociopolitiques, ce qui lui vaut avant tout cette célébrité est sa vision de l'écrivain et du statut de la "plume": "*Prends garde de ne pas vendre la parole pour gagner du pain et de ne pas rendre l'âme au service du corps. A tout prix, même à la richesse de Crésus, ne te réduis pas à l'esclavage de l'homme! Si tu vends, il vaut mieux vendre ton bras plutôt que ta plume!...*"[11]

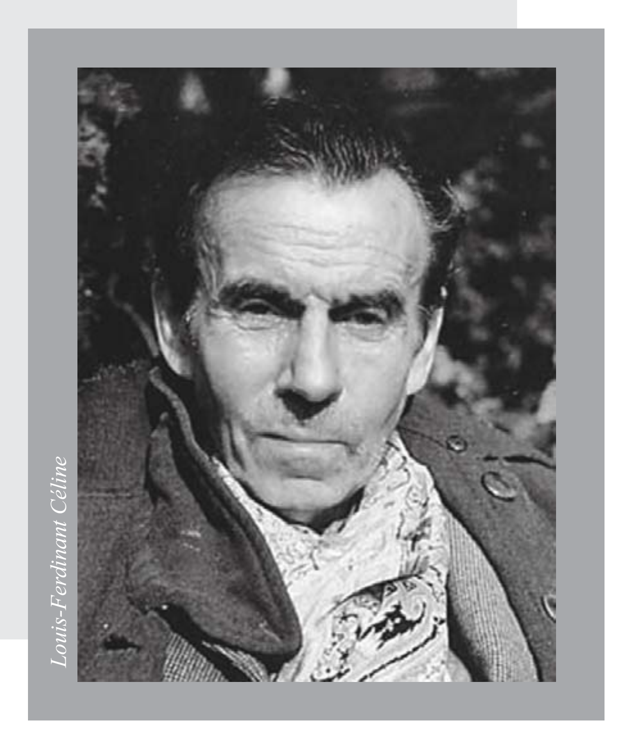

*Al-e Ahmad dans sa jeunesse*

*Les traductions constituent une autre partie de l'héritage littéraire d'Al-e Ahmad. Il en effectue une dizaine, choisissant des ouvrages proches de ses idées. Il traduit de grands écrivains français comme Sartre, Camus, Gide et Ionesco…*

1. Parole
2. Recherche et édition: Zamânî Nîâ, Moustafâ, *Adab va honar-e Irân*, recueil des articles d'Al-e Ahmad, premier volume, éditions Mîtrâ et Hamkelâssî, "l'Autobiographie", p. 17-28. / Tâqîzâdeh, Mehdî, *Bey ad-e Jalâl*, Jabarî, 1379 (2001), repères biographiques d'Al-e Ahmad par Dehbâshî, p.136-137 / Râdfar, Abolghâssem, *Jalâl Al-e Ahmad dar yek negâh*, revue *Adabîât-e dâstânî*, n°47
3. Anjoman-e Eslâh
4. Dr. Zolfaqarî, Hassan, *40 dastân-e koutâh-e îrânî az 40 nevîsandeh mo'asser*, Nîmâ, deuxième édition, 1383 (2004)/ Dr. Mîr Abedînî, Hassan, *Sad sâl dastân nevîssî-e îrân*, Tcheshmeh, Deuxième édition, 1386 (2007).
5. Lâhoutî et Dehbâshî, *Yâdemân-e Jalâl Al-e Ahmad*, Mo'assesseh farhanguî gostaresh-e honar, Téhéran, 1368 (1989), p.78 et 79
6. Lâhoutî et Dehbâshî, ibid., p. 105 et 106.
7. Râdfar, op. cit. p. 82
8. Bigdelî, Amîr-Rezâ, *Jalâl chegouneh âdamî boud*, le magazine *îrân javân*, n°91, p. 27
9. Dr. Mîr Abedînî, Hassan, op. cit. p. 381.
10. *Assar-e Jalâl az cheshm-e barâdar*, magazine *Soroush*, n°443.
11. Al-e Ahmad, Jalâl, *Zan-e zîâdî*, Ferdowsî, neuvième édition, Téhéran, 1384 (2005).

# Quand le rythme syncope, chez L. F. Céline

Vahid NEJADMOHAMMAD
Université de Tabriz


Louis-Ferdinant Céline

Ce qui fait la nouveauté de Céline est que dans son œuvre, les phénomènes ne sont pas limités et témoignent d'une même volonté plus ou moins consciente de réduire au profit des autres dimensions du langage la part faite au sens. Les moyens que Céline utilise pour réaliser ce "débordement" se situent dans le prolongement de la langue orale-populaire dans laquelle il écrit. C'est là un aspect moins voyant mais non moins important de ce choix fondamental. Cette distance prise par rapport au sens est étroitement liée à la poursuite d'un rythme, hors duquel, pour Céline, il n'est pas d'écriture. L'écrivain, pense-t-il, n'a rien fait tant qu'il n'est pas arrivé à manifester et à communiquer au lecteur grâce à ce rythme la réaction intime que les mots et les réalités qu'ils désignent provoquent en lui. Il n'écrit que pour faire passer cette vibration en même temps que le sens - quand cela est possible -, ou parfois à ses dépens.

Qu'à certains endroits du texte le sens se soit estompé parce qu'à ce moment-là le rythme a pris le pas sur lui, ou que Céline l'ait volontairement laissé dans le flou pour que le lecteur reste disponible à l'écoute du rythme, ce passage du sens au second plan ne fait que mettre davantage en évidence une recherche qui est permanente. Notre lecture désormais silencieuse ne va pas sans une prononciation intérieure.

Comme l'autre, cette prononciation est faite de la réalisation des phonèmes et de leur enchaînement, d'une intonation, d'une variation d'intensité et d'un débit. L'intonation monte et descend, la voix intérieure reste égale puis s'accentue, elle module ou s'exclame, le débit s'accélère puis se ralentit. Dès *Voyage au bout de la nuit*, Céline est décidé à faire une musique du rythme qui syncope, des changements de ces diverses composantes dans le temps, de leur situation les uns par rapport aux autres, de leurs crescendos et de leurs decrescendos respectifs. (C'est ce qu'il appellera plus tard sa "petite musique", d'une formule constamment associée à son nom, trop souvent comme un simple stéréotype.) Cependant, on risque toujours de rester dans un jeu verbal lorsqu'on parle du langage en termes de musique et du rythme syncopé.

Pour que la métaphore prenne son sens, il faut s'astreindre à distinguer dans le détail du texte les facteurs qui contribuent à cette musique, c'est-à-dire

à la mise en forme d'une matière sonore. Le sens et la syntaxe réunissent les mots en groupes, dont certains sont matérialisés par la ponctuation. Mais la longueur des groupes n'est pas seule en cause. Le signifiant des mots qui les composent y intervient également (notamment dans les finales, par l'effet de clôture ou de prolongement qu'elles créent selon qu'elles soient masculines ou féminines), et même leur signifié, que l'on pourrait d'abord croire étranger à ce phénomène du rythme. Chacun peut pourtant vérifier lui-même qu'il ne prononce pas mentalement à la même vitesse tous les groupes de mots d'un texte. Pour ceux qui n'ont qu'un sens intellectuel, le déchiffrement est instantané: ‹‹*...on l'élèvera bien! Tu verras! Je te jure Auguste! T'énerve pas! Il comprendra plus tard!... Il fera son possible aussi... il sera comme nous!... Pas mon petit?...*››

La suggestion d'oralité dans son ensemble, et en particulier l'effort de dislocation de la phrase écrite ainsi que le phénomène des ‹‹phrases rythmiques›› sont là, on l'a vu, pour permettre à ces mots de pleinement retentir sur le rythme du texte. Céline est le premier à souligner cet aspect de son travail.

‹‹*Ne laissez pas tomber l'entrain*››, lui dit-il encore. Si le rythme est sensible de bout en bout dans *Voyage*, et parfaitement syncopé, il n'est pas certain en revanche que l'entrain soit ce qui le caractérise partout. Mais il est bien, pour Céline, le rythme de prédilection qu'il voudrait imprimer à tout ce qu'il écrit. Dans la description qu'il fait, au milieu du *Voyage*, de la manière de parler de la vieille Henrouille, il faut sans nul doute voir une mise en abîme de la manière dont lui-même voudrait écrire: ‹‹*Sa voix [...] reprenait guillerette les mots [...] et vous les faisait sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement*››.

Une écriture qui, quel que soit le sujet, parviendrait à rester guillerette et à tirer, de la vie et des mots, leur drôlerie, voilà le but que Céline ne cessera de poursuivre au-delà de *Voyage*, en s'inventant une cadence cassée puis en diversifiant et perfectionnant toujours son emploi.

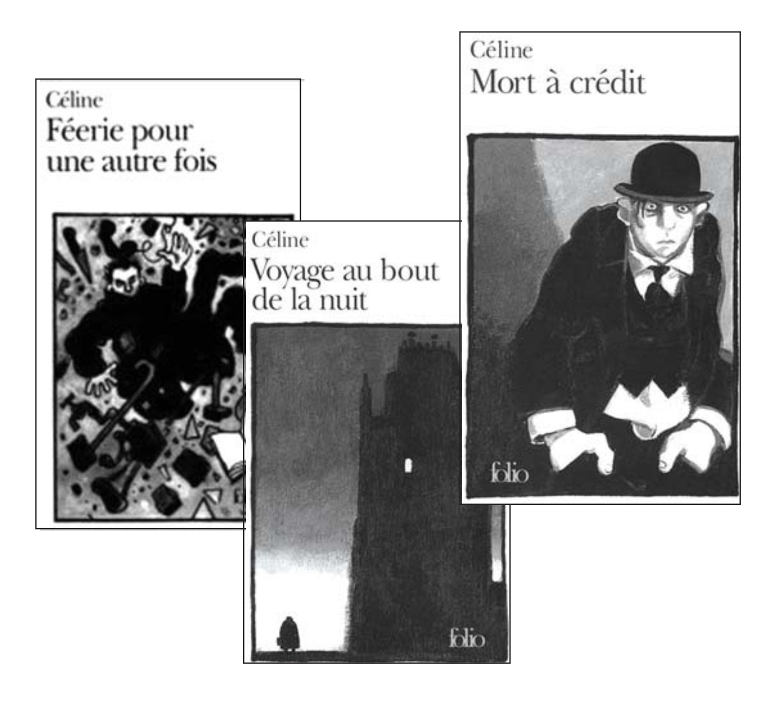
Extraordinaire formule, qui va à l'essentiel en une métaphore dont le sens, comme celui de toute vraie métaphore, est inépuisable. Par là, Céline définit une fois pour toutes l'étroit passage entre les phrases, sur lequel ne doit cesser de se tenir l'écriture. Cet affaiblissement de la mise en ordre syntaxique au profit d'une juxtaposition plus ou moins hasardeuse a pour première conséquence d'accroître le rôle du rythme dans la constitution de l'énoncé et dans l'effet qu'il produit sur le lecteur.

Dans les phrases rythmiques, on sent en effet les apparences typographiques d'une phrase, sans en avoir l'autonomie syntaxique ni sémantique, et le lien qui les rattache à la phrase est de l'ordre de l'intonation et du rythme plus que du sens. ‹‹*Moi, j'avais jamais rien dit. Rien.*›› et le commencement par une majuscule qui frappe le sens: ‹‹*Ca me redonna comme une espèce de courage comparative. Pas pour très longtemps*››.

Le style reproduit la découverte progressive, dans la défiance, des étapes à franchir pour parvenir au but. Haletant, le rythme est littéralement donné par les points de suspension qui traduisent l'entrée dans l'apocalypse. A la différence de leur auteur, les personnages céliniens ne parlent pas anglais; ils bredouillent quelques mots, restés qu'ils sont à l'état d'*infans* et désireux de demeurer à l'écoute de cette musique intérieure à la langue, dans une manière d'‹‹ahurissement›› qui les conduit à ressembler peu ou prou à

*Dès* Voyage au bout de la nuit*, Céline est décidé à faire une musique du rythme qui syncope, des changements de ces diverses composantes dans le temps, de leur situation les uns par rapport aux autres, de leurs crescendos et de leurs decrescendos respectifs.*

*Une écriture qui, quel que soit le sujet, parviendrait à rester guillerette et à tirer, de la vie et des mots, leur drôlerie, voilà le but que Céline ne cessera de poursuivre au-delà de* Voyage*, en s'inventant une cadence cassée puis en diversifiant et perfectionnant toujours son emploi.*




*La rupture de la phrase écrite à encore d'autres conséquences. Elle entraîne automatiquement la perte de ce qu'on entend couramment par rythme en matière de prose: les interruptions, imposées par la ponctuation et par le sens, qui déterminent des paliers dans les deux intonations, montante puis descendante de la phrase.*

Jonkind dans *Mort à crédit*. Le ‹‹môme›› ne parle pas; il renvoie l'écho des propos prononcés par Nora qui lui tient lieu de mère, propos destinés à l'apaiser.

Litanie qui encense la musique de ce fragment de langue arraché à l'Autre et qui, à ce titre seul, peut s'inscrire dans la ‹‹*Mme Merrywin le rassurait en deux mots, toujours les mêmes: No trouble! Jonkind! No trouble!... Il répétait ça lui aussi pendant des journées entières à propos de n'importe quoi, comme un perroquet. Après plusieurs mois de Chatham c'est tout ce que j'avais retenu... No trouble, Jonkind!*››.

L'effondrement de la discipline, le silence et les dérobades de Merrywin favoriseront néanmoins l'éclosion d'une autre phrase, déclinaison ou écho déformé de la première: ‹‹*Ferdinand! No fear!*››. Ce balbutiement qui syncope le rythme, souligne la fonction de la parole: calmer l'angoisse (trouble ou fear) en la conjurant de l'injonction d'un ‹‹non!››. L'opposition entre le ‹‹Ferdinand! No fear!›› et le ‹‹No trouble Jonkind›› réside moins dans la différence des destinataires que dans la structure des deux syntagmes qui, dans le second, marque, grâce à l'antéposition du nom et à la postposition du morphème désignant l'effet, une entrée dans le langage.

La rupture de la phrase écrite à encore d'autres conséquences. Elle entraîne automatiquement la perte de ce qu'on entend couramment par rythme en matière de prose: les interruptions, imposées par la ponctuation et par le sens, qui déterminent des paliers dans les deux intonations, montante puis descendante de la phrase. Mais Céline ne renonce à ce modèle de rythme que pour lui en substituer un autre. Les éléments constitutifs du sens une fois éclatés en courts segments presque autonomes, délimités par les trois points, il reste à créer une ‹‹*cadence*›› qui devient, sinon le seul, du moins leur premier principe de liaison.

Céline confère par la répétition une valeur de référence à un nombre dominant de huit syllabes pour un segment, en jouant librement sur les élisions réalisées à l'oral. C'est retrouver une des mesures les plus familières à la prosodie française, c'est dans *Mort à crédit* que Céline inaugure ce jeu fondamental d'accélération (les ‹‹*vives cadences*››) et de ralentissement du rythme qui syncope: ‹‹*Je connaissais tous les colporteurs, c'est l'heure ou ils rentrent avec leurs carrioles... Ils tirent, ils poussent, ils s'exténuent...*››.

Ce passage suffit à lui seul à rendre sensible la manière dont le jeu d'assonance des phonèmes est superposé au nombre pour créer une texture si serrée que, comme il en va de toute unité textuelle accomplie aucun élément ne saurait en être retiré ou modifié sans détruire l'ensemble.

On pourrait étudier minutieusement le rythme de *Le Pont de Londres*, et jusqu'à son mètre, parfaitement concerté et scrupuleusement agencé. Le langage frappe ici comme l'éclair, révélant et figeant la ville et ses habitants. Le temps du roman est celui de la guerre, du cataclysme, du spasme de la mort violente. Il n'y a jamais de fin aux romans céliniens.

Le rythme n'est cependant pas gratuit. Imprécis et fluctuant, il traduit immédiatement un donné psychique: tout comme les mots dans la phrase, l'homme n'a plus de place déterminée dans le monde, le style ne vise pas un pittoresque. Le style devient l'expression physique de l'être humain. Céline ne cherche pas à faire ‹‹*naturel*›› ce qui ne serait qu'une autre forme stéréotypée de l'écrit, mais à créer une immédiateté de la langue. En cela aussi, il s'écarte des traditions naturalistes et populistes (Zola, Daudet, Dabit…) qui ne font pas du langage ‹‹oralisé›› la matière même de la narration, mais un ensemble de propos rapports. L'intonation, comprise comme une manifestation pulsionnelle du sujet dans son discours, est à la fois un "signal d'émotivité" et un "organisateur syntaxique", composante de l' "inscription trans-syntaxique de l'émotion, [...] inhérente aux structures élémentaires de l'énonciation".

La musique cassée relève bien dans l'œuvre célinienne de ce qui permet d'affronter légèrement la mort; à plusieurs reprises, le narrateur émet le souhait de mourir, en musique, en jouant de la flûte plus particulièrement.

Au début de *Féerie I*, Céline fait retour sur son existence et semble vouloir dire que tous ses malheurs sont venus de ne s'être pas contenté d'écrire de la légère musique qui syncope le rythme.

Les bouleversements et les discordances polyphoniques sont subsumés par la voix du narrateur, ballotté entre une réalité atroce et les fantasmes de ses recréations. Cette voix - perpétuellement- se présente ostensiblement à l'arrière-plan par les poussées éruptives répressibles de la mémoire et des souvenirs. L'artiste bute sur une contradiction insupportable: comment rendre l'incohérence du monde sur du papier, sinon en refusant les illusions de la traduction signifiée ou conceptuelle; plutôt croire en une poétique sismographique du rythme par laquelle le texte renverrait aux turbulences des choses.

Ce chevalier du style fait donc éclater le rapport fond/forme en l'invalidant étant donné qu'il a auparavant opposé les deux pôles pour les hiérarchiser. Voilà comment ce qui est - dans ses variations, ses bouleversements incessants, ce qui est, parce que ressenti par le canal de l'émotion, et non plus de la réflexion - doit se muer en une musique non discursive, au rythme fluent et ondoyant. Prétendant dédaigner la pensée, le style célinien sera en quête d'une *Sismographie eurythmique*.

Il reste à envisager maintenant des unités plus réduites; niveau où là aussi, bien sûr, les conflits et les désordres ne cessent d'être transposés. Il apparaît, au niveau phrastique, qu'il y a dans les œuvres un mélange de multiples registres de langage grossier, familier, courant, soutenu, désuet de bonne compagnie, etc.

Plus profondément le bouleversement irréductible de l'écriture célinienne naît de son mode de gestation; le récit s'épanouit et se diffracte en digressions. On est loin ici de l'angoisse mallarméenne devant la page blanche! Pour Céline, il s'agit toujours de trouver une transposition stylistique des désordres immanents, de la complexité du réel. ■

*Le style devient l'expression physique de l'être humain. Céline ne cherche pas à faire ‹‹*naturel*›› ce qui ne serait qu'une autre forme stéréotypée de l'écrit, mais à créer une immédiateté de la langue.*

*La musique cassée relève bien dans l'œuvre célinienne de ce qui permet d'affronter légèrement la mort; à plusieurs reprises, le narrateur émet le souhait de mourir, en musique, en jouant de la flûte plus particulièrement.*

# Nos rois intérieurs vus par Mowlânâ

F. L. MIREMADI
S. NAFICI


*Mowlânâ*

Que nous le voulions ou non, nos actes sont influencés par nos pensées (et/ou notre esprit).

Dans la continuité de l'article du mois de décembre qui concernait deux histoires de perroquets tirées du *Masnavî de* Djalâl-o-Dîn Mohammad Mawlawî de Balkh, nous nous proposons ici de comparer les histoires qui figurent au début du livre 1er et dont les personnages principaux sont des rois.

Le *Masnavî* est composé de six livres et un total de vingt-cinq mille vers, qui ont été dictés par Mowlânâ et notés par son plus cher disciple, Husâm al-Dîn. C'est un peu à ce dernier que nous devons ce chef d'œuvre, puisque Mowlânâ enseignait son savoir et clamait ses vers dans les rues en dansant. Mais Husâm al-Dîn lui déclara qu'avant de disparaître, il se devait de transmettre son savoir le plus complètement possible par écrit afin que d'autres après lui puissent y avoir accès. C'est ainsi qu'ils se mirent l'un - Mowlânâ - à dicter, l'autre - Husâm al-Dîn - à écrire, ces vers qui nous transportent pas à pas au plus profond de notre être.

Il parle des religions, des animaux, des rois, des prophètes, et de tant d'autres personnages… Tous sont une partie de nous; tous ces personnages et ces situations décrivent nos états intérieurs. Mowlâna nous permet de les connaître et par conséquent nous amène à mieux les maîtriser et les diriger.

Il nous présente plusieurs rois :

- le premier est tombé amoureux d'une jeune esclave,
- le second tue les chrétiens,
- le troisième voit Leilâ (la Leilâ de Madjnoun), mais ne la *voit* pas,
- le quatrième qui, pour défendre Moïse, jette les chrétiens au feu.

Dans un premier temps, nous allons évoquer les quatre histoires. Certaines sont soit étoffées soit raccourcies par rapport à l'original composé sous forme de vers.

Mis à part la première histoire, les textes des trois autres sont extraits des livres en cours d'édition, *Tout le* Masnavî *pour tous*, qui reprennent l'ensemble des histoires du *Masnavî* dans leur ordre originel, transcrites dans un langage simple en français et en persan, pour les petits et les grands.

Au début du *Masnavî*, Mowlânâ nous parle du Ney, la flûte, qui évoque ses joies et ses tristesses. Cette flûte, c'est notre propre personne et le souffle qui sort d'elle est le nôtre. C'est le Ney qui raconte toutes ces histoires et dans l'édition mentionnée ci-dessus; et c'est aussi le Ney qui nous donne la morale des histoires dont nous reprenons à la fin de cet article certains passages.

Nous nous posons la question suivante: pourquoi Mowlânâ commence-t-il son livre en évoquant quatre rois? Peut-être est-ce pour nous dire que nous sommes nous même des rois, que nous sommes notre propre roi et que nous pouvons faire les choix nous amenant à ressembler à l'un de ces quatre.

En les comparant, nous avons essayé de nous rapprocher le plus possible du message qu'a voulu nous transmettre Mowlânâ. Ce qui suit est notre avis; il peut en exister d'autres.

### Le roi et la jeune esclave.

**Un jour, un roi monta sur son cheval et partit à la chasse. En chemin, il rencontra une jeune esclave et en tomba amoureux. Il l'acheta à ses parents, et l'emmena dans son palais. Mais la jeune femme tomba très vite gravement malade. Même les meilleurs médecins ne purent la soigner et comprendre de quoi elle souffrait. Chaque jour, son état empirait.**

**Le roi décida de demander l'aide de Dieu en se rendant pieds nus à la mosquée. Il se mit à pleurer et à implorer Dieu afin qu'il sauve sa bien-aimée sans laquelle il se sentait perdu. Au milieu de ses larmes et de ses prières, il finit par s'endormir. Il vit en rêve un vieil homme qui lui annonça que le lendemain, un sage viendrait pour l'aider, et qu'il devrait faire tout ce qu'il lui dirait afin que la jeune esclave soit sauvée.**

**Le lendemain, un sage vint, en effet. Il demanda à rester seul avec la jeune femme. Il lui prit le poignet pour sentir son pouls tout en lui posant mille questions sur son passé: les villes dans lesquelles elle avait vécu, les personnes qu'elle y connaissait. Lorsqu'il évoqua Samarkand, son pouls s'accéléra, et il comprit qu'elle était amoureuse d'un orfèvre qui y travaillait. Le sage demanda alors au roi de faire venir l'orfèvre, et de le marier à la jeune femme. Le roi respecta l'ordre donné dans son rêve, envoya des fidèles afin qu'ils ramènent**






**l'orfèvre dans son palais en l'attirant avec de beaux discours et des promesses de richesse. Sitôt arrivé, ils lui demandèrent d'épouser la jeune femme, qui dès cet instant, se remit en effet de sa maladie jusqu'à une guérison totale.**

**Après quelques mois de bonheur, l'orfèvre tomba à son tour malade. Comme il était devenu laid et pâle, peu à peu l'amour de la jeune femme pour lui se refroidit. Il finit par mourir, et la jeune femme n'en fut cependant pas attristée pendant très longtemps.**

**" Ces amours qui sont fondées sur une apparence extérieure ne sont pas l'amour: à la fin, elles sont une calamité."**

*Notre roi croit à l'invisible. L'impuissance des médecins l'amène donc à se tourner vers la voie de l'invisible. Il choisit la mosquée, le Mehrâb, la prière, les pleurs, et la conscience de son incompétence comme moyens pour arriver à son but.*

1) Le roi se trompe en tombant amoureux d'une personne qui n'est pas du tout de son rang.

2) Dans son action, à cause de sa première erreur, il se trompe à nouveau: au lieu de chercher à voir si la belle esclave est aussi amoureuse de lui, il donne de l'argent pour l'acheter parce qu'il croit que tout le monde doit aimer le roi; et il croit que la royauté consiste dans le pouvoir et l'argent.

3) En achetant la jeune esclave, il pense la posséder et avoir le droit de lui faire l'amour. Mais elle ne lui donne pas cette possibilité puisqu'elle tombe malade.

4) Avec la maladie de la jeune esclave, le roi commet une autre erreur en invitant les médecins pour soigner sa bien-aimée et en leur faisant confiance. De plus, ce geste est motivé par son amour pour le corps de la jeune femme, et non pour son âme.

5) En faisant le choix de faire confiance aux médecins, le roi n'a fait qu'affaiblir sa bien-aimée.

6) Notre roi considère que le non rétablissement de la jeune femme, est lié à l'incompétence des médecins.

7) Notre roi croit à l'invisible. L'impuissance des médecins l'amène donc à se tourner vers la voie de l'invisible.

8) Il choisit la mosquée, le Mehrâb, la prière, les pleurs, et la conscience de son incompétence comme moyens pour arriver à son but.

9) En choisissant ces outils, notre roi atteint le *hakîm* (sage) de son existence et peut se donner la chance d'atteindre la connaissance en se sauvant de l'aveuglement, de la surdité et de la faiblesse.

**Le roi et le vizir rusé**

**A une époque inconnue, vivait un roi cruel qui n'aimait pas les chrétiens. Il les emprisonnait et les tuait. Il croyait que Moïse était un meilleur prophète que Jésus et que personne ne devait avoir une autre religion que celle de Moïse.**

**Mais plus il tuait les chrétiens et les oppressait, plus ces derniers devenaient nombreux.**

**Le roi avait un vizir très rusé. Ce dernier conseilla au roi de ne pas se donner tant de mal. Les chrétiens ne diminueraient pas en étant tués. Et il se proposa de s'occuper de leur destruction. Le roi décida de lui faire confiance. Le vizir demanda à être emprisonné et que son oreille soit coupée, puis qu'il soit envoyé chez les chrétiens.**

**Avec son oreille coupée et son corps ensanglanté, le vizir alla vers les chrétiens. En le voyant dans un tel état, ces derniers lui donnèrent refuge.**

**Le vizir se présenta à eux comme le**

**messager de Jésus. Il commença à tenir des beaux discours qui les amenèrent à lui faire confiance.**

**Le vizir et le roi considéraient les prophètes sur la base de leurs apparences et non au travers de leurs esprits et de leurs pensées. Ils ne voulaient pas croire que tous les prophètes n'étaient en réalité qu'une seule personne et un même esprit parlant d'un Dieu unique, et que la lumière qui brille dans leur cœur vient du soleil unique de la foi.**

**Leur ignorance les amenait donc à devenir jaloux de la foi des chrétiens, et à imaginer de multiples plans en vue de la détruire.**

**Chaque jour, le nombre de chrétiens se ralliant au vizir augmentait.**

**A cette époque, les chrétiens étaient divisés en douze tribus qui cohabitaient très en paix grâce à leur croyance commune. Et les douze chefs de tribus avaient cru en ce vizir cruel et rusé.**

**Le vizir menteur écrivit douze lettres pour les chefs de tribus dans lesquelles il parlait de la religion de Jésus. Il avait pris le soin de faire en sorte que les douze lettres soient différentes.**

**Le vizir menteur inventa un autre stratagème pour l'éradication des chrétiens. Il s'enferma 40 jours dans sa chambre et ne parla à personne. Les chrétiens pleuraient derrière la porte de sa chambre et l'imploraient de sortir afin qu'il leur parle de la religion de Jésus. Mais lui ne venait pas afin de les garder dans l'attente.**

**Le vizir communiqua en cachette avec les chefs de tribus. Il parla séparément à chacun d'eux et leur dit: "Après moi, c'est toi qui sera mon successeur. Prends cette lettre et applique ce qui est écrit car elle vient de la part de Jésus. Et fais la guerre à celui qui n'a pas cru en toi. Sache que les autres chefs diront qu'ils ont une lettre semblable à celle-ci, mais ils mentiront. Ne fait preuve d'aucune indulgence envers eux."**

**Après ces douze rencontres secrètes, le vizir menteur se suicida. Les chrétiens furent très tristes et portèrent son deuil pendant de longs jours. Un jour, les gens dirent aux chefs: "Lequel d'entre vous est son successeur?" Les douze chefs sortirent chacun leur lettre et dirent: "Moi!"**

**De cette façon, le vizir menteur sema la discorde parmi les chrétiens et les tribus chrétiennes, et les contraignit à se faire la guerre, au lieu de croire en Dieu et de cultiver leur amitié commune.**

1) Le roi se trompe en établissant une différence entre Moïse et Jésus.

2) Sa première erreur l'amène à en commettre une deuxième: il croit qu'en tuant les chrétiens, il peut éliminer l'esprit de Jésus.







*Le roi et Leilâ*

3) Il se sert de son pouvoir pour concrétiser ses propres désirs. Mais les épées pointues de ses soldats, même si elles coupent les mains et les jambes des chrétiens, ne peuvent éliminer la croyance qui est dans leur cœur.

4) Reconnaissant son incapacité à faire disparaître les chrétiens, le roi écoute et fait confiance aux ruses de son vizir.

5) En s'engageant dans cette voie, ce roi a choisi le chemin sinueux. Et à chaque instant, il s'éloigne de la Vérité.

6) En faisant confiance aux ruses de son vizir, le roi se tranquillise alors qu'il ignore de quelle ruse son vizir va user.

7) Notre roi se considère vainqueur. Par conséquent, quand le vizir lui demande de lui couper l'oreille et les mains, il le fait et croit encore plus en son vizir.

8) Ce roi-là a choisi les outils suivants pour arriver à son but: le mensonge, la ruse, considérer Jésus et Moïse comme des êtres fondamentalement différents, tuer les chrétiens.

9) Il ne reste d'autre issue que de couper les mains du vizir et son oreille, et de devenir lui-même aveugle à la Vérité et non-croyant, ce qui aboutit à leur suicide (celui du vizir revient un peu au même que celui du roi) dans la "saleté". Même si en apparence ce roi crée des conflits au sein des chrétiens, en réalité, il ne fait que se détruire lui-même.

**Le roi et Leilâ**

**Un jour, un roi vit un jeune homme qui vivait en plein désert, pleurant et malheureux. Il demanda: "Qui est ce jeune homme?"**

**On lui répondit: "Il est l'un des fils d'un riche Arabe et veut épouser une femme nommée Leilâ qu'on ne lui donne pas. Et lui, par amour pour elle, est venu dans le désert."**

**Le roi demanda: "Quel est le nom de ce jeune garçon?" On répondit: "Madjnoun."**

**Le roi ordonna: "Emmenez Leilâ afin que je vois la beauté qui a rendu cet homme si amoureux."**

**On amena Leilâ au roi. Le roi dit: "Eh, Leilâ, mais tu n'es pas si belle!" Et Leilâ répondit: "Silence! C'est parce que tu n'es pas Madjnoun. Toi, tu ne vois que mon apparence et la compare à celle des autres femmes. Mais Madjnoun est amoureux de mon esprit et il me voit avec les yeux de l'amour véritable."**

1) Le roi se trompe car il considère que l'amour de Leilâ et Madjnoun est basé sur les apparences.

2) La première erreur l'a aussi amené à commettre la deuxième: il pensait qu'en voyant le corps de Leilâ, il pourrait comprendre ou connaître l'amour de Madjnoun.

3) Il ne peut voir la réalité de Leilâ même si elle se tient devant lui parce qu'il ne voit l'amour que dans sa dimension physique et extérieure.

4) Ce roi n'est pas tombé amoureux et ne veut tuer personne. Il veut juste trouver une réponse à sa propre question. Mais il utilise un moyen qui ne convient pas: il s'agit de ses yeux de chair, qui ne peuvent voir que l'aspect extérieur des choses.

5) En choisissant sa vue comme instrument de jugement, le roi se prive de la Vérité de Leilâ.

6) Ce roi ne croit en rien d'autre que ce qu'il voit avec ses yeux, c'est pourquoi il prend tout à la légère. Il ne croit pas qu'il puisse exister autre chose derrière les apparences.

7) Ce roi n'a d'autre issue que de se ridiculiser lui-même, et c'est ce qui se produit. Il n'atteint pas les connaissances de Madjnoun et il restera aveugle pour toujours.

8) Les outils qu'il utilise pour atteindre son but sont: la vision de l'apparence, le ridicule, se croire plus grand que les autres.

9) Ce roi est tellement vide qu'il n'y a même plus rien à en dire.

### Le roi et le feu[1]

**Il était une fois un roi qui n'aimait pas Jésus et qui importunait les chrétiens.**

**Un jour, le roi ordonna que l'on fasse un grand feu et que l'on place une idole à côté.**

**Et il ordonna aux chrétiens de se prosterner devant l'idole, sinon, ils seraient envoyés dans le feu.**

**Pour échapper à cette mort atroce, les gens se prosternaient devant l'idole.**

**Arriva le tour d'une femme qui avait un enfant dans les bras et qui croyait profondément en Jésus. Elle refusa de se prosterner devant l'idole, et le roi, pour la forcer, ordonna que l'on jetât son enfant dans le feu.**

**Au moment où la femme allait finalement se prosterner pour sauver son enfant, celui-ci, qui avait déjà été jeté dans les flammes, se mit à crier: "Mère, mère, ne te prosterne pas… il n'y a pas à avoir peur de ce feu… ce n'est qu'un feu en apparence… Dieu l'a transformé en jardin pour ses amis."**

**La mère alla alors à l'intérieur du feu et le reste des chrétiens suivirent son exemple, et ne se prosternèrent plus devant l'idole.**

**Le roi se mit en colère et ordonna cette fois aux soldats d'empêcher les gens d'aller dans le feu.**

**Les gens qui s'étaient prosternés devant l'idole par peur du feu, s'y dirigeaient maintenant eux aussi.**

**Les soldats éloignèrent les gens du feu et le roi entra dans une profonde colère.**

**Et il s'adressa au feu et lui demanda pourquoi il ne les avait pas brûlés. Le feu répondit qu'il n'en avait pas reçu l'ordre.**

**Puis le roi dit: "Toi qui brûles même ceux qui te prient; pourquoi ne brûles-tu pas les chrétiens qui ne te prient pas?"**

**Le feu répondit: "Dieu ne m'a pas donné le droit de les brûler."**

*Ce roi n'est pas tombé amoureux et ne veut tuer personne. Il veut juste trouver une réponse à sa propre question. Mais il utilise un moyen qui ne convient pas: il s'agit de ses yeux de chair, qui ne peuvent voir que l'aspect extérieur des choses.*

1


2


3


4


5


**Le roi lui rétorqua: "Peut-être as-tu perdu ton pouvoir de brûler!"**

**Le Feu, sûr de lui: "Viens toi-même dans le feu, et je te montrerai si j'ai perdu mon pouvoir!"**

**Le roi ne tira pas la leçon de cet évènement et continua à ennuyer les chrétiens malgré leurs supplications. Face au refus obstiné du roi, le feu devint de plus en plus grand, jusqu'à brûler son palais et le roi lui-même.**

1) Le roi se trompe en pensant qu'il peut éliminer un croyant en le menaçant par le feu.

2) Sa première erreur l'a amené à commettre la deuxième: il pense que comme il a des "lèche-bottes" autour de lui, le feu est aussi à son service.

3) Même si les chrétiens se sont prosternés devant son idole, c'était en apparence, juste pour sauver leur vie. Mais leur âme et leur cœur restaient quand même avec Jésus.

4) Ce roi ne fait confiance à personne d'autre qu'à lui-même. C'est donc lui qui commet la plus grande erreur. Quand la femme croyante refuse de se soumettre et de se prosterner, il jette son enfant dans le feu.

5) Ce roi jette l'enfant d'une croyante dans le feu; la croyance de la femme, à cause de son amour pour son enfant, se met à vaciller. Le roi n'a pas la possibilité de voir la Vérité; il reste aveugle devant Elle.

6) Ce roi pense qu'il ne peut faire confiance ni parler à personne, et considère que lui-même sait tout sur tout, car il ne croit pas en l'invisible et aux choses qui échappent à la connaissance sensible. Mais il pense également qu'il est en train de défendre Moïse.

7) En réalité, il a perdu la face lorsque l'enfant jeté dans les flammes s'est mis à parler. Il est encore aveugle et ne voit pas que les autres personnes vont dans le feu et ne brûlent pas. Ses yeux voient mais son esprit ne peut accéder à la connaissance.

8) Il a choisi l'égoïsme, l'égocentrisme, de se cacher derrière la religion et de se considérer plus grand qu'il ne l'était comme moyen pour arriver à son but.

9) Il ne verra donc pas les signes lui permettant d'atteindre la connaissance, et même s'il est capable de parler avec le feu, il ne saura véritablement *entendre* ses conseils. Bien que les autres lui disent d'arrêter ce carnage, il s'obstine dans ses erreurs et ses cruautés. Il n'a donc d'autre issue que la disparition par le feu de la cité, du château et du roi tyranniques.

### Ce qui ressort de ces comparaisons

Commençons par ce dernier roi, le quatrième, et gardons le meilleur - le premier roi - pour la fin.

**Le quatrième roi** ne croit en personne d'autre qu'en lui-même. Il est cruel, jaloux de la croyance des chrétiens et reste très attaché à ce monde

et à son pouvoir. Sa plus grande erreur est de persister dans ses erreurs et de ne jamais vouloir les reconnaître.

Le destin de ce roi est de finir dans les flammes parce qu'il ne respecte pas la croyance des autres et ne croit qu'en lui-même.

Il perd à la fois dans ce monde, mais aussi dans l'autre (celui de la vie après la mort); nous pouvons dire encore qu'il perd à la fois dans la face du monde, mais aussi dans sa Vérité.

**Le troisième roi** est un peu représentatif d'une grande partie d'entre nous. Il ne voit que les apparences. Il ne fait ni le bien, ni le mal, mais il est ignorant, même un peu vide.

Nous avons mille beautés qui nous entourent et viennent à nous chaque jour, et nous passons simplement à côté d'elles sans essayer de comprendre le secret et la grandeur qui existent en elles.

Ce roi nous dit que nous avons une *Leilâ* merveilleuse cachée en chacun de nous, mais dont nous ne voyons pas la beauté car nous ne sommes pas *Madjnoun*.

Que faut-il faire pour être Madjnoun? Peut-être commencer par suivre la voie du premier roi.

De plus, ce roi a l'air inoffensif, mais il n'est pas à l'abri de devenir cruel et jaloux comme celui qui précède (le roi précédent) et celui qui suit, car son environnement fondé sur les apparences peut laisser place à toutes sortes d'influences qui pourront le faire vaciller.

**Le deuxième roi** est trompé par sa colère et sa jalousie qui l'empêchent de voir juste.

Il voit double et perçoit Moïse et Jésus comme différents, alors que leur esprit n'est qu'un.

Le Ney nous dit: "Celui qui se laisse envahir par la colère ou l'attachement au monde matériel, dérive et finit par voir double. Tous les messagers ne sont qu'un et si quelqu'un manque de respect à l'un, il a manqué de respect à tous. Ceux qui ont le même esprit sont une seule âme dans plusieurs corps."

Les chrétiens se sont laissés complètement aller en faisant confiance au vizir, "mais toute personne parlant bien n'est pas forcément quelqu'un de bien, étant donné que les belles paroles doivent être accompagnées de bonnes actions. Se laisser tromper par les apparences n'aboutit qu'à l'ignorance et à la destruction."

Mowlânâ évoque dans le livre original au milieu de ces histoires un autre récit, qui est imagé et permet de retenir des points essentiels. Il s'agit du "grenier à blé" qui a été repris de l'adaptation du *Masnavî* citée au début de l'article:

" L'humain qui ne se satisfait que de bonnes paroles et de belles apparences est comme quelqu'un qui sème du blé, le récolte, mais le garde dans un grenier rempli de souris. Il finit par perdre une grande partie de ce qu'il récolte à cause des souris qui la mange. Par conséquent, son grenier ne se remplit jamais.
Il faut essayer de récolter les bonnes paroles et les bonnes actions dans la grange de notre existence en éliminant les souris de la colère, de l'attachement au monde matériel et de la jalousie."

Ce deuxième roi a transformé ses trois

*Le troisième roi est un peu représentatif d'une grande partie d'entre nous. Il ne voit que les apparences. Il ne fait ni le bien, ni le mal, mais il est ignorant, même un peu vide.*

*Tous les messagers ne sont qu'un et si quelqu'un manque de respect à l'un, il a manqué de respect à tous. Ceux qui ont le même esprit sont une seule âme dans plusieurs corps.*

"souris" en pouvoir négatif qui se sont rassemblées dans le vizir de son existence. Il gagne à la face du monde puisqu'il réussit à éliminer les chrétiens. Mais il s'est caché derrière la religion pour les détruire et ne sera pas gagnant dans l'autre monde qui est la Vérité du monde.

Les chrétiens et le vizir représentent certains traits de notre personnalité. Nous nous trompons souvent nous-mêmes avec la religion car si nous allons au temple juste pour dire aux autres que nous sommes croyants, alors nous détruisons notre vraie croyance.

*Le premier roi a rencontré son hakîm, son Sage, qui existe en chacun de nous. Il a su donner le pouvoir à sa mosquée intérieure et non seulement se sauver dans ce monde, mais également dans l'autre.*

**Le premier roi** est le seul qui soit vraiment gagnant. Il est roi et pourtant, il a su comprendre ses erreurs, devenir humble en se rabaissant de son rang et en prenant la bonne direction pour trouver une solution à ses maux.

Avoir choisi la bonne voie lui a apporté aussi la connaissance: celle de comprendre ce qu'est l'amour véritable et en quoi consiste le véritable Pouvoir.

Il a su ne pas être jaloux, ne pas se mettre en colère, et comprendre qu'il s'était laissé emporter par la concupiscence en pensant pouvoir posséder l'amour d'une femme.

Ce roi a rencontré son *hakîm*, son Sage, qui existe en chacun de nous. Il a su donner le pouvoir à sa mosquée intérieure et non seulement se sauver dans ce monde, mais également dans l'autre.

**Conclusion**

A travers ses histoires, Mowlânâ nous rappelle certains aspects essentiels de notre être et nous donne les solutions pour trouver le bon chemin. En outre, il est facile de retenir ses histoires, alors que les conseils sont vite oubliés.

Il nous apprend que seule la politesse et l'humilité nous sauvent et qu'il est important de prendre conscience de nos erreurs et de savoir reconnaître que nous nous sommes parfois trompés.

Il nous rappelle que le Pouvoir est ailleurs, entre les mains de Celui que l'on ne voit pas, et que c'est Lui seul qui peut nous donner la vraie Vue et nous sauver de situations qui semblent sans issues.

Il n'existe qu'une seule Vérité; celle de Jésus ou celle de Moïse ne peuvent pas être différentes.

Celui qui voit des différences entre elles s'est laissé envahir par les "souris" de la colère, de la jalousie et de l'attachement au monde terrestre.

Ce sont ces trois influences qu'il est indispensable d'éloigner de soi pour pouvoir émettre de meilleurs jugements, faire les bons choix et avoir une chance d'arriver à la connaissance intérieure. Sinon, nos jugements seront erronés, nos pensées et par conséquent nos actions, prendront de mauvaises directions et nous conduiront à notre propre perte.

La connaissance est le paradis de notre intérieur. Et celui qui l'atteint n'aura plus peur de rien et ne connaîtra plus le chagrin.

C'était l'anniversaire de la naissance de Jésus il y a de cela quelques semaines; voici donc pour terminer un extrait de l'évangile selon Marc (45-33-10):

"*Celui qui veut être grand parmi vous doit devenir votre serviteur. Celui qui veut être premier parmi vous doit être l'esclave de tous. De même que le fils de l'homme (Jésus) n'est pas venu pour qu'on le serve, mais pour servir et donner sa vie pour la liberté des êtres humains.* "■

---

1. Cette histoire est inspirée d'une histoire vraie qui s'est passée au Yémen, et qui est évoquée dans le Coran.

# Ibn Yamîne Faryoumadî

Monireh BORHANI
Traduit par
Babak ERSHADI



Amîr Mahmoud Ibn Amîr Yamîneddîne Toqrâ'î Faryoumadî Khorâssânî, alias Ibn Yamîne, fut un homme de lettres érudit, un grand poète et un mystique, né en 685 de l'Hégire (XIIIe siècle) à Faryoumad dans la région du Khorâssân. Il passa son enfance dans son village natal Faryoumad, près de Beyhaq (actuellement Sabzévâr) où il commença ses premières études. Son père, Amîr Yamîneddîne, était un homme cultivé qui, sous l'empereur ilkhanide Sultân Mohammad Khodâbandeh (Oljeitu), avait acheté des propriétés dans le village. Il joua un rôle décisif dans la formation du talent poétique de son fils. Dès son enfance, le jeune Ibn Yamîne fit avec son père des jeux de vers, et plus tard, la correspondance en vers du poète et de son père devint célèbre auprès des gens cultivés de l'époque.

Les hommes de la famille d'Ibn Yamîne se transmettaient le métier d'écrivain à la cour et de calligraphe de père en fils. Ibn Yamîne effectua lui aussi ce métier pendant un certain temps. Comme son père, il se mit au service de Khâdjeh 'Alaéddîne. Après la mort de l'empereur ilkhanide, Sultân Abou Sa'îd (736 de l'Hégire), Khâdjeh 'Alaéddîne devint ministre, et le jeune Ibn Yamîne se rendit avec lui à la cour de Toghâ'î Teymour Khân, le souverain mongol, et passa plusieurs années à Astarâbâd. Lorsque le mouvement des révolutionnaires iraniens, les Sarbedârân, se généralisa au Khorâssân, Ibn Yamîne quitta la cour et il prit part à la guerre qui se déclencha en 743 de l'Hégire à Torbat-e Heydarîeh, entre les Sarbedârân et les troupes de Malek Mo'zeddîne Hossein, gouverneur de Herât à l'époque. Les Sarbedârân dirigés par Amîr Massoud perdirent la guerre. Ibn Yamîne fut capturé par les troupes du gouverneur de Herât et son recueil de poésie disparut. Mais le gouverneur reconnut le jeune poète et l'amnistia. Ibn Yamîne composa un poème en souvenir de son recueil de poésie perdu, et dans ces mêmes vers, il loua le gouverneur de Herât.

Il passa quelques années à la cour de ce même gouverneur et y composa de nombreux poèmes de circonstance, louant le gouverneur et les gens de sa cour. Puis il se rendit dans son village natal pour vivre dans la propriété qu'il avait héritée de son père. Bien qu'il ait passé plusieurs années à la cour des seigneurs locaux hostiles au mouvement des Sarbedârân, Ibn Yamîne resta, au fond de son cœur, fidèle aux Sarbedârân, qui étaient comme lui de confession chiite. Dans les poèmes qu'il rédigea lors de sa retraite à Faryoumad, il cita à plusieurs reprises les leaders des Sarbedârân, surtout Amîr Mass'oud et Nadjmeddîne 'Alî Mo'ayyed, dernier leader



des Sarbedârân.

Les correspondances en vers du poète avec son père montrent que le jeune Ibn Yamîne avait voyagé au moins une fois à Gorgân, et certains de ces poèmes laissent deviner qu'il avait même visité Tabrîz, Zandjân, et l'Irak. En 754 de l'Hégire, Ibn Yamîne quitta son village et accompagna le chef des Sarbedârân, Khâdjeh Yahyâ Karrâbî, lors de son voyage dans le Mazandarân et à Astarâbâd, où le chef du mouvement chiite rencontra le monarque mongol Toghâ'î Teymour Khân. Lors de ce voyage, Ibn Yamîne loua le chef des Sarbedârân dans un nouveau poème et se réjouit de la conclusion d'un pacte d'amitié et d'alliance entre les Sarbedârân et le roi mongol. Mais lors d'une soirée de fête à Astarâbâd, les hommes de Khâdjeh Yahyâ Karrâbî poignardèrent le monarque. Après ce voyage riche en péripéties, Ibn Yamîne rentra à Faryoumad et s'isola jusqu'à la fin de sa vie. Il ne composa que quelques rares poèmes dans lesquels il louait le dernier leader des Sarbedârân, Khâdjeh Nadjmeddîne 'Alî Mo'ayyed.

A l'instar d'un grand nombre d'habitants de Sabzévâr et des villages situés près de cette ville, Ibn Yamîne était chiite. On peut d'ailleurs affirmer que ce sont principalement des motivations religieuses qui l'ont rapproché du mouvement des Sarbedârân. Dans certains de ses poèmes, Ibn Yamîne fait également l'éloge de l'Imâm 'Alî et de ses descendants.

Le *Dîwân* (Recueil) d'Ibn Yamîne réunit ses poèmes, tandis que son *Monsha'ât* (Correspondances) rassemble ses lettres. Le manuscrit du recueil d'Ibn Yamîne a disparu, ainsi qu'il l'affirme lui-même, en 743 pendant la guerre entre les Sarbedârân et les troupes du gouverneur de Herât. Plus tard, le poète se donna plusieurs années pour réunir de nouveau ses poèmes perdus, en y ajoutant ses nouvelles compositions pour constituer son *Dîwân* tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Ce *Dîwân* contient de nombreux éloges à la fois des chefs des Sarbedârân, des ministres, des grands seigneurs, des monarques ainsi que d'autres personnalités importantes du Khorâssân. Dans ses *ghazals* (dans la littérature persane, forme de versification lyrique majeure), outre le thème central de l'amour, Ibn Yamîne évoque parfois des thématiques ethniques et mystiques, à travers des métaphores et des images originales. Dans l'un de ses *masnavîs* (forme de versification narrative) intitulé *Kârnâmeh* (Le Bilan) composé en 741 de l'Hégire, un an avant l'assassinat du ministre Khâdjeh 'Alaéddîne,



Ibn Yamîne s'inspire d'une œuvre du même nom (*Kârnâmeh-ye Balkh*) du grand maître de la poésie mystique Sanâ'î pour raconter l'histoire de sa vie en prenant le vent à témoin.

Dans deux autres masnavîs intitulés *Tchahâr Pand-e Noushîravân* (*Quatre leçons d'Amocharvan*) et *Anoushîravân-o-Moubadân* (*Amocharvan et les mages*), Ibn Yamîne a réuni des leçons morales et des conseils pratiques de la vie quotidienne, attribués au grand empereur sassanide Amocharvan (en Persan, Anoushîravân). Le recueil reprend délibérément le style, le rythme et le mètre du chef-d'œuvre de Ferdowsî, le *Shâhnâmeh* (*Le Livre des rois*). Le masnavî intitulé *Madjles-Afrouz* réunit des poèmes mystiques d'Ibn Yamîne. Ce recueil comporte également les vers en arabe du poète dont la plupart ont été traduits en persan.

Ibn Yamîne doit sa grande réputation poétique à ses compositions poétiques abordant des thèmes moraux et sociaux. Dans ces vers, le langage du poète tend délibérément vers la simplicité et la sobriété, là où le poète prêche le travail, la mesure, l'équilibre et la modération dans la vie, en appelant les gens à s'éloigner de la cupidité et des vices. Ces compositions poétiques courtes et simples reflètent la vie sociale tourmentée des contemporains du poète au Khorâssân, après l'invasion mongole. Bien qu'Ibn Yamîne ait longtemps été un poète de circonstance louant les "Grands" dans ses vers, il s'attaque également à leurs vices, leur ingratitude ou encore leur cruauté. Le langage d'Ibn Yamîne est sobre, solide et cohérent; cependant dans ses poèmes lyriques, il ne semble pas pouvoir égaler les grands maîtres du passé ou même ses contemporains. Il nourrit souvent sa poésie de ses expériences personnelles et de sa vie pleine de moments tumultueux, d'où la sincérité et la vérité de sa parole.

Un recueil d'Ibn Yamîne (159 poèmes) traduit en allemand a été publié, pour la première fois, à Vienne en 1852. La traduction en arabe d'un autre recueil d'Ibn Yamîne fut publié à Calcutta en 1865. Un recueil réunissant 100 poèmes d'Ibn Yamîne a été édité, en anglais, en 1933 à Londres. Et enfin, à Téhéran, Rashîd Yâssemî a écrit en 1925 une biographie d'Ibn Yamîne et s'est chargé en 1938 de faire publier une nouvelle édition du recueil en persan du poète. Un an plus tard, Saïd Nafîssî a fait publier à Téhéran, le recueil des *Rubâ'iyat* (quatrains) d'Ibn Yamîne, accompagné de sa biographie.

Ibn Yamîne s'éteignit en 769 de l'Hégire (XIV^e^ siècle), et fut inhumé près de la tombe de son père, dans son village natal. ■



*Ourâmân*

# Le Kurdistan, berceau des aryens

## Le Voyage dans les hauteurs de l'ouest

Helena ANGUIZI

Les terres que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Kurdistan font partie du territoire gouverné jadis par les Mèdes. Mais qui sont les Kurdes? La première question nous permettant de connaître un peuple est de savoir d'où il vient. Pour établir l'origine d'un peuple, on peut se baser sur des critères tels que son nom, sa langue, ses caractéristiques morphologiques… sans d'ailleurs que ce dernier point ait une valeur absolue puisqu'il est indéniable que l'ensemble des peuples sont plus ou moins métissés. Vers 1400 av. J.-C., un groupe d'Aryens parmi lesquels figure la branche médo-perse aurait pénétré au Nord-est de l'Iran et pour se diriger progressivement vers l'ouest. Ces tribus vont passer du nomadisme au semi-nomadisme, et certaines vont devenir sédentaires. Parmi ces Aryens, les Mèdes sont les premiers qui s'affirment historiquement parlant au Moyen-Orient. La première mention historique à leur sujet se trouve gravée sur une tablette assyrienne datant de 843 av. J.-C. et évoquant un pays du nom de "Pârsua" situé dans la partie orientale du Kurdistan actuel. Ces Mèdes viennent de l'Ouzbékistan actuel. Après avoir séjourné près du lac Oroumîeh, les uns à l'est, qu'ils appelèrent Amadaï, et les autres à Pârsouma qui se trouvait à l'ouest, ils arrivèrent et s'installèrent dans la région à l'époque peu peuplée de ce qui deviendra Ecbatane ("carrefour des chemins" qui est l'actuelle Hamedân). Ils y cultivèrent la terre tout en restant éleveurs.

La terminaison en "-stân" du mot Kurdistan est un suffixe utilisé par la langue persane signifiant "pays de". Une des premières apparitions du terme Kurdistan dans l'histoire est due au Sultan Sanjar, roi seldjoukide ayant créé une province appelée Kurdistan. Cette province était située entre l'Azerbaïdjan et le Lorestân;

elle comprenait les régions de Hamedân, Dînawar, Kermânshâh et Sînneh sur le flanc est de Zagros et s'étendait jusqu'à Kirkouk. De même, Zamoua était une région proche du lac Oroumîeh, qui s'étendait jusqu'aux bords de la rivière Dîaleh et jusqu'à la zone où se trouvent aujourd'hui Mîandoâb, Bâneh, Soleymânîeh et Zohâb. Il y a environ 2900 ans, l'ensemble de la région où se trouvent actuellement les villes de Soleymânîeh, Sanandadj et Zohâb, ainsi qu'une partie des régions longeant le fleuve Karkheh, fut au départ baptisé "pays d'Elpî" et plus tard "Elmaïda"(ou Elymaïde). Jusqu'à environ la fin du VI^e^ siècle de l'hégire lunaire, l'appellation de Kouhestân (région montagneuse, ce mot vient de "kouh" signifiant "montagne" en persan) était utilisée pour désigner cette région. A partir du III^e^ siècle de l'hégire, l'équivalent arabe du mot Kouhestân (Al-jebal) fut utilisé dans les atlas géographiques du monde musulman.

Plus tard, c'est au contact des Mèdes en question que les Assyriens vont apprendre l'art de la cavalerie. Les chevaux mèdes seront très demandés et payés à prix d'or. Après la conquête de l'Assyrie, le roi Cyaxare restera sur place et s'iranisera progressivement. Une génération après sa mort, sous Astyage, souverain débauché, l'empire s'effondre. Cet empire n'a pas eu le temps de développer une civilisation propre, mais il va servir de prélude à l'édification de l'empire perse. Cyrus II lance par la suite des attaques contre eux et parvient à défaire Astyage. La Médie devient assujettie à la Perse; domination que les Mèdes vont accepter assez pacifiquement. C'est donc avec Cyrus II et la dynastie des Achéménides que va commencer la gloire des Perses qui va durer de 558 à 334 av. J.-C. Dignes successeurs des Mèdes, ils vont faire triompher la culture aryenne. Après l'interruption provoquée par la victoire d'Alexandre de Macédoine et l'installation de la dynastie des Séleucides, on voit le retour au pouvoir dans ces régions des Aryens, représentés par les Parthes. Ils viennent de la mer d'Aral et s'installent à l'ouest de la Bactriane. On les appelle Parnes ou Aparnes. Le véritable fondateur de leur empire est Mithridate Ier (171-138) qui va s'emparer de la Médie et entrer à Séleucie où il est reconnu roi, pour ensuite fonder la dynastie des Arsacides. Les

*La terminaison en "-stân" du mot Kurdistan est un suffixe utilisé par la langue persane signifiant "pays de". Une des premières apparitions du terme Kurdistan dans l'histoire est due au Sultan Sanjar, roi seldjoukide ayant créé une province appelée Kurdistan.*



*La mosquée de Domenâreh (deux minarets), Saghez*


Abîdar

Parthes vont conquérir l'Hyrcanie, la Babylonie, l'Assyrie, l'Elymaïde et, d'après ce qu'attestent certains documents historiques, la Perside. Plusieurs souverains arsacides vont gouverner de nombreuses régions du Kurdistan actuel.

En étudiant attentivement l'histoire de cette période, on constate que durant la dynastie Seljoukide et plus précisément au cours du règne de Toghrol Beyg, toute la région montagneuse - nommée Dejabal Kouhestân, comme nous l'avons précisé plus haut - fut appelée Irak Ajam par le calife abbasside de l'époque, Alghâyembelâah, en 1059. On retrouve par ailleurs le nom de Kurdistan dans les textes datant du XIV$^{e}$ siècle, à l'époque du règne de Soleymân Shâh.

Il est fort probable que la division de la province remonte à la fin du règne de Aghouyounlou et au début de l'ère Safavide. Les régions, placées sous la direction desdits gouvernements, furent divisées en trois provinces - Ardalân, Sanandadj et Mahâbâd -, elles-mêmes divisées en plusieurs régions. La province d'Ardalân comptait notamment parmi les états indépendants iraniens sous Nâssereddîn Shâh. Conformément à la loi ratifiée en 1947 prévoyant la formation de nouvelles régions dont l'Azerbaïdjân, Kermân, le Balouchestân, Fârs, ou encore le Khorâssan, 23 nouvelles provinces furent proclamées.

Durant le règne du roi qâdjâr Nâssereddîn Shâh, l'Iran fut divisé en 4 états et 8 provinces. Les nouvelles prises de décision au sujet des divisions et subdivisions des territoires suite au projet de loi de 1937 divisèrent le pays en six provinces. La province de l'Ouest comprenait notamment le Kurdistân, Kermânshâhân, Garous Bâvandpour, Kolhar, Poshtekouh, Lorestân, Boroujerd, Hamedân, Malâyer, Khorramshahr et Abâdeh, Khouzestân et Kohkîloyeh.

En l'espace de quelques mois, la loi sur la division du territoire fut modifiée et l'Iran fut partagé en dix provinces et quarante-six départements. Le Kurdistan actuel était la cinquième province du pays et regroupait entre autre les villes de Kermânshâh, Hamedân, Sanandadj, Mahâbâd, Bîjâr, et Malâyer. En 1958, suite à loi votée par les ministres, la province du Kurdistan devint une province indépendante et compris cette fois quatre départements: Sanandadj, Grous, Saghez et Gharveh.

Comme nous l'avons évoqué, la province iranienne du

Kurdistan est une région montagneuse et de hauts plateaux. Les chaînes des monts Taurus et des monts Zagros forment ce que l'on pourrait appeler la "colonne vertébrale" du Kurdistan. Certains des sommets du Kurdistan sont très élevés: par exemple, le mont Ararat culmine à 5165 m. Les neiges éternelles couvrent les sommets une bonne partie de l'année. La place et l'importance des montagnes est telle au Kurdistan que de nombreux proverbes y font allusion. Deux fleuves d'importance majeure au Moyen-Orient y prennent leur source: le Tigre et l'Euphrate. De plus, la région est parcourue de rivières qui sont des affluents de l'un ou l'autre de ces grands fleuves: le Petit Zab, le Grand Zab, le Diyala, etc. Ces rivières contribuent à l'irrigation d'un certain nombre de vallées très fertiles. Les forêts y représentent toujours une superficie d'environ 160 000 km². Elles sont essentiellement constituées de chênes, sapins et autres conifères ainsi que de platanes, peupliers et saules dans le bas des vallées et au bord des rivières.

Les températures annuelles moyennes au Kurdistan dépendent beaucoup de l'altitude. L'été peut être relativement chaud et humide dans les régions basses du sud, alors qu'il est frais dans les régions montagneuses. Le climat dominant est continental, avec des influences méditerranéennes.

Les régions les plus froides sont situées au nord du Kurdistan. Ces régions où la température annuelle moyenne est inférieure à 0° C constituent environ 5% du territoire du Kurdistan. Les régions dont la température annuelle moyenne oscille entre 0 et 5° C sont situées dans le nord et le nord-ouest du Kurdistan, et représentent 15% du territoire du Kurdistan. Le nord ainsi que l'est du territoire a des températures annuelles moyennes oscillant entre 5 et 10° C, couvre environ 20% de la superficie du Kurdistan. Dans le sud et l'ouest, elles sont comprises entre 10 et 15° C. La zone la plus chaude, où les températures annuelles moyennes sont comprises entre 15 et 20° C, est située à l'extrême ouest du Kurdistan. Les précipitations ont lieu de novembre à avril. Les chutes de neige sont importantes sur les massifs montagneux (la neige est présente pendant sept mois de l'année dans les régions les plus froides).

***

A partir de 1040 de l'hégire, Soleymân Khân Ardalân qui régnait sur le pays à l'époque y entrepris la construction d'une forteresse, dont il nomma la partie la plus haute "Sahneh". C'est de là que proviendrait l'actuel nom de la ville de Sannandaj, l'actuelle capitale de la région du Kurdistan.

*La place et l'importance des montagnes est telle au Kurdistan que de nombreux proverbes y font allusion. Deux fleuves d'importance majeure au Moyen-Orient y prennent leur source: le Tigre et l'Euphrate.*



*L'édifice de Khosrow-âbâd, Sanandadj*

*Autre aspect remarquable de l'architecture de cette grotte: les chambres et les couloirs sont reliés entre eux, laissant ainsi la lumière pénétrer dans l'ensemble des pièces, grâce aux fenêtres et diverses ouvertures qui donnent sur l'extérieur.*

Cette province comporte de nombreux sites naturels et historiques: de vieilles tours, des caravansérails, des grottes et bien d'autres magnifiques lieux attendent les visiteurs. En voici quelques uns:

**Karaftou, la grotte antique**

Cette grotte est située à 72 kilomètres à l'est de Saghez, dans la province de Dîvândarreh. Les recherches montrent que Karaftou était une grotte maritime durant l'ère mésozoïque. C'est une grotte naturelle de chaux ayant subi au cours des siècles de nombreuses transformations de la part des hommes en vue de la rendre habitable, ayant pris la forme d'une architecture sur quatre étages, creusée au cœur de la montagne. Cette grotte a été visitée par les chercheurs les plus renommés du monde. Une inscription grecque figurant à l'entrée de l'une des pièces du troisième étage a conduit les chercheurs à présumer que cette grotte a jadis servi de sanctuaire. Voici ce que dit l'inscription: "Ici repose Hercules. Que nul impureté n'y pénètre". La grotte mesure environ 750 mètres de long et ressemble à un vrai labyrinthe en raison des couloirs et pièces crées par les hommes de différentes époques qui y ont vécu. L'entrée se trouve à environ 25 mètres du pied de la montagne. Dans le temps, le visiteur devait emprunter un chemin assez difficile d'accès pour y pénétrer, mais aujourd'hui l'existence d'escaliers métalliques facilite la montée. Autre aspect remarquable de l'architecture de cette grotte: les chambres et les couloirs sont reliés entre eux, laissant ainsi la lumière pénétrer dans l'ensemble des pièces, grâce aux fenêtres et diverses ouvertures qui donnent sur l'extérieur. Certaines pièces sont ornées de représentations murales représentant pour la plupart des animaux et la végétation. La découverte de pierres taillées au quatrième étage ainsi qu'à l'extérieur de la grotte laisse penser que des hommes préhistoriques ont habité les lieux. De même, les poteries et autres objets découverts prouvent que cette grotte a également été habitée à l'époque Sassanide et Arsacide.

Les travaux de rénovation de l'entourage de la grotte, à savoir la réparation des escaliers, la construction de bancs, de parkings et de toilettes publiques ont été effectués entre 2001 et 2002.

**La colline antique de Zîvîeh**

Cette colline se trouve dans le village du même nom situé à environ 55 kilomètres au sud-ouest de la ville de Saghez. Les fouilles archéologiques effectuées sur cette colline ont permis la découverte d'un fort enfoui sous des dizaines de mètres de terre. Lors des premières fouilles effectuées à la fin des années 1940 par Ayoub Rabno, d'exceptionnels objets ont été découverts, dont un cercueil en bronze. Ces mêmes fouilles ont eu des conséquences désastreuses, étant donné que des mains inexpertes ont fortement endommagé le fort, dont la construction remonte à environ 2700 ans. Les premières fouilles scientifiques n'ont commencé qu'en 1976, et furent achevées en 2002. Elles ont permis la découverte de magnifiques objets en ivoire sur lesquels des scènes de chasse ont été sculptées.

La particularité de ce fort réside dans sa construction unique, et son emplacement sur une colline assez difficile d'accès. L'entrée principale se fait par un escalier de vingt et une marches qui se trouve à l'est de la colline. L'une des parties les plus intéressantes de cet



*La grotte de Karaftou, Saghez, province de Dîvândarreh*

édifice est son entrée, où se trouvent seize colonnes dont les pieds sont en pierre et dont le diamètre mesure de 95 à 105 centimètres. Le parterre de ce grand salon est tapissé de briques crues en forme de jeux d'échecs. Cette immense forteresse abrite également plusieurs grandes salles, des cours ainsi que de nombreuses pièces à usage divers.

**Les gravures en relief et les inscriptions sur pierre d'Ourâmân**

A 45 kilomètres au nord-ouest de Kamyârân, à environ 500 mètres au nord-ouest du village Tanguîvâr, dans le détroit de Zîanîeh, le visiteur pourra admirer les vestiges d'une inscription en cunéiforme et des motifs gravés sur un auvent. Cet arc décoratif a été réalisé sur de la roche située à 120 mètres du sol. On y trouve une ornementation en relief représentant un homme (50 centimètres de long et 35 centimètres de large) qui est très probablement Sargon II, le monarque assyrien. Le roi est représenté de profil et porte une coiffe cylindrique ressemblant à un capuchon. Sa main droite est levée et la gauche est posée sur son ventre. Près de cette représentation se trouve une inscription cunéiforme d'environ 50 lignes dans un cadre de dimensions 120 sur 120 centimètres. Le texte est écrit en ancien assyrien et raconte les victoires du roi face aux Divinités maléfiques assyriennes. Plus bas, il évoque le nom des contrées que le roi a conquises ou détruites durant ces guerres. Cette inscription date très probablement de la fin du deuxième millénaire av. J.-C.

**Gravure en relief d'Abîdar**

C'est en s'inspirant des motifs de Zîvîeh que l'artiste a conçu ce travail situé dans le parc national d'Abîdar. C'est en agrandissant près de 120 fois les motifs retrouvés sur les objets en ivoire dans la forteresse de Zîvîeh qui ne mesuraient à l'origine pas plus de trois centimètres, que Hâdî Zîaoddînî, travaillant pour la sauvegarde du patrimoine culturel de la province, a minutieusement dirigé les travaux de réalisation de cette œuvre sur du béton.

Cette gravure en relief représente deux scènes principales: une scène légendaire avec une créature mi-homme mi-poisson et dont certains traits rappellent également ceux de la vache, et une autre représentant une chasse aux lions. ■




Journal de Téhéran
5 Bahman 1316
25 Janvier 1938

# Les progrès culturels de l'Iran

A.G. E'TESSAM ZÂDEH

**'Académie Iranienne**

L'Académie Iranienne, récemment fondée par ordre impérial, s'occupe activement de l'épuration de la langue persane: elle adopte certains mots étrangers devenus d'usage courant, tels que *docteur, microbe, mine* (dans le sens de mine sous marine), elle remplace certains autres mots par des mots choisis avec soin. Mais au cours de l'année 1358 (1937), elle a commencé un travail de longue haleine: à l'instar de l'Académie Française, elle est en train de composer son *Dictionnaire.*

Le *Dictionnaire de l'Académie* sera un vade-mecum complet de la langue courante et de celle qui, dans quelques temps, épurée de tout mot étranger ou d'emploi inutile, deviendra la langue officielle de l'Empire. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'Académie ne vise nullement à bannir tous les mots étrangers (arabes ou européens), car ce serait non seulement presque impossible puisque des mots tels que *samovar, docteur, doroshké, estekan, télégraphe, téléphone, automobile*, etc. ont acquis déjà leur naturalisation par une physionomie purement iranienne, mais ce serait encore une tâche ingrate et quasiment inutile. Par contre, il y a des quantités de mots

étrangers qui n'ont pas leur raison d'être chez nous puisque nous avons des équivalents plus harmonieux soit dans la langue courante, soit dans les dialectes en usage dans nos diverses provinces.

Notre jeune Académie qui avait 24 membres en 1314, a élu trois nouveaux membres en 1315. Elle a an outre cinq membres correspondants dont M. le professeur Henri Massé et M. le professeur Arthur Christensen, élus en 1315.

**La presse et les livres**

Avant la brillante époque actuelle, tous les livres publiés en Iran depuis les temps les plus reculés ne dépassaient pas le nombre de 6000. Nous parlons bien entendu des ouvrages d'une certaine valeur. Depuis quelques années, l'éducation a fait de tels progrès que les ouvrages nouveaux paraissent annuellement par centaines et parmi ces derniers, on en trouve qui sont des chefs-d'œuvre. A titre comparatif, disons qu'en 1935 il a été publié en Suisse 1925 ouvrages nouveaux, en Turquie, au cours des six premiers mois de l'année, 828 Or, en Iran, au cours de cette année 1315, on a déposé à la bibliothèque de l'Instruction publique 924 volumes d'œuvres nouvellement composées. Parmi ces dernières, il y a beaucoup de traductions d'ouvrages littéraires ou techniques étrangers.

Il convient d'ajouter à ces chiffres 275 pièces de théâtre.

**La Bibliothèque Nationale**

La bibliothèque de l'Instruction Publique, devenue dernièrement "Bibliothèque Nationale", possédait 16 306 volumes en diverses langues. En 1315, elle a fait l'acquisition de 1763 nouveaux volumes. En outre, S.M.I. le Shâhînshâh ayant ordonné que les livres imprimés et les ouvrages en double exemplaire de la bibliothèque impériale soient transférés à la Bibliothèque Nationale, cette dernière va s'enrichir sous peu de 15 000 volumes d'un seul coup.

Disons, pour clore cet exposé, qu'il se publie en Iran 45 journaux et 23 revues, qu'il existe 192 maisons d'édition, 247 librairies, 145 imprimeries dont 15 lithographies, 36 salles de lecture, 20 sociétés littéraires, et artistiques, 16 théâtres, 45 cinémas et 1694 clubs sportifs ou organisations d'éclaireurs. ■

# L'histoire de ma poésie

Mahnaz RÉZAÏ

Depuis bien des années - je ne me rappelle pas de la date précise -, chaque musique, chaque geste, chaque pensée, chaque sens semblait me diriger vers une poésie. Je ne tardais pas à dire tout ce que je voyais, rêvais ou savais. Ainsi, ce désir de tout dire par la poésie devint peu à peu une habitude pour moi. Et mes poèmes, chaque fois que je les déclamais dans ma chambre, entourée de solitude et de silence, se chargeaient d'un sens nouveau.

Dans mes poèmes, je dessine le monde
Et tout ce qu'il y a dedans
Je les revêts par les fleurs
Les pare par les parfums
Dans mon poème,
A chaque instant, dans chaque vers
Toutes les plumes dansent
Tous les papiers vibrent

Un jour, j'ai enfin osé montrer lesdits poèmes à l'une de mes professeurs, que l'estimais beaucoup. "Pour te parler franchement, ils n'ont rien d'extraordinaire. Je te trouve beaucoup plus forte en maths. Et c'est cela qui te servira dans ton avenir", me conseilla-t-elle. Déçue, je ne m'occupais ni des maths ni de la littérature pendant des mois. Plus tard, j'appris par hasard que ce professeur de maths écrivait elle-même des poèmes en secret, chaque fois qu'elle en ressentait le besoin. De ses poèmes, je ne m'en rappelle que d'un seul que, je devine, elle avait composé une certaine nuit, toute seule, assoiffée d'amour, assise dans un coin sombre de sa petite chambre:

Dans la cellule étroite et sombre de la vie,
L'amour, seul l'amour
-Dieu le sait-
Peut nous sauver tous.
L'amour, seul l'amour
-le cœur le sait-
Est une fenêtre donnant sur
“ne pas mourir”.

A l'âge où la plupart des gens subissent une transformation intérieure et se questionnent sur le sens de la vie ou du destin, me laissant entraîner par la trame du désespoir, je composais des poèmes qui étaient, certes, les plus tristes de l'histoire de ma poésie. J'ai demandé à une amie particulièrement mûre pour son âge de les lire: "Ces genres de poèmes noirs ne guérissent personne. Ils ne font qu'exacerber notre désespoir." Elle les déchira tous sous mes yeux, les laissant tomber telles les feuilles des arbres de cet automne triste, à l'exception d'un seul:

Le monde ne reste pour personne.
Tout est dans la main de Dieu
Lui, qui nous a offert la vie
Nous la reprendra un jour.
Pour une seule et unique fois, nous avons reçu la vie.
Bien qu'accablés de tristesse et de douleur,
Hâtons-nous de faire le bien
Avant que nous ne rendions l'âme.

Il y a, je crois, toujours quelque chose

qui aboutit à la poésie, la produisant d'une manière continuelle, comme le jour où j'apprenais à conduire pour la première fois, dans une allée déserte, en plein midi, l'un de ses mois d'été. Lorsque j'appuyais sur l'accélérateur, une certaine poésie remontait en moi. La vitesse, la chaleur, les arbres verts de l'allée, tout cela me suggérait un poème chaud sur l'amour de la vie et me faisait songer à ses beautés. J'étais plongée, ou plus exactement si noyée dans mes rêves que je n'entendais plus les cris de mon frère: "Arrête! Arrête!". La voiture allait heurter à un grand arbre. Mon pauvre frère, s'il n'avait pas tourné le volant à temps, nous…

J'ai arrêté la voiture à grand-peine, ma poésie s'arrêta facilement. Irrité, mon frère s'écria: "Descends! Je te l'ai déjà dit mille fois, crois-moi, tu n'es faite que pour te plonger dans tes livres." Après cet événement, l'envie de conduire me quitta et j'avais peur de la poésie. Je me promis: "C'est fini. C'était la dernière fois". A peine quelques jours après, cette obsession, jointe à une sorte de besoin naquit en moi de nouveau. Je recommençai à écrire, comme si j'avais retrouvé pour la dernière fois un objet très précieux que j'avais mille fois perdu. J'avais toujours peur de retrouver cet objet qui était à la fois ancien et nouveau. Cette crainte habitait désormais toute ma poésie.

La prière, pour moi, était toujours une passion. Bien que, pendant la prière, je n'arrivais jamais à établir, comme on dit, "une relation spirituelle avec l'au-delà", je cherchais par là à enrichir ma poésie. Parfois, quand je priais, quelque chose semblable à une poésie me venait à l'esprit, quelque chose de calme, d'agréable, comme fermer les yeux pour mieux sentir le parfum d'une fleur, comme une inspiration profonde dans l'air frais et pur d'une forêt ou comme un songe. J'essayais en vain de les mémoriser. Une fois la prière finie, ils m'échappaient et je le regrettais.

La plupart de ceux qui lisaient mes poèmes, m'accusaient d'imitation, voire de plagiat. Mais en fait, si ma poésie ressemblait à celles des autres, c'était que, probablement, j'avais éprouvé les mêmes sentiments et les mêmes expériences qu'eux, ou que nous partagions le même état d'âme. La seule différence était que mon style n'était jamais beau. Je pensais parfois: "Peut-être ont-ils raison. ? force de lire les poèmes des autres depuis des années, ils se sont gravés dans ma mémoire et je les répète tels quels inconsciemment".

J'aimais toujours parler avec les personnes qui m'entouraient de leurs qualités et de leurs défauts, et leur demander quels étaient les miens. Mais comme je n'osais pas le leur avouer en leur présence de peur qu'ils ne m'en veuillent, je les écrivais souvent sous forme de poème.

Tu es noir comme la nuit
Seul tout comme moi
Tu es orgueilleux et vaste
Comme le sont la montagne et l'océan
De nature, tu n'aimes pas parler
Tu préfères le silence, comme les forêts vierges
Je te désire et crains tout à la fois
Tu es redoutable et violent parfois
Mais, je sais,
De nature, tu es gentil et grand juste comme un père.

A l'université, cette obsession fit peu à peu place à la curiosité et à une tâche qui semblait être sans fin. Afin d'apprendre les principes, je devais devenir un morceau de boue de poterie et mes maîtres devaient me donner une forme selon leur gré. Pourtant, cette obéissance aux règles ne me paraissait pas un esclavage. Je m'en réjouissais même et je ne nie jamais le bonheur de cet âge magnifique où je ne passais mon temps qu'à apprendre. Je veillais la nuit et

pratiquais toute la journée. Je lisais, récitais sans discontinuité. J'écrivais des mots, les effaçais et les remplaçais par d'autres pour pouvoir enfin composer des poèmes, cette fois, selon les règles. Je les ai donnés à l'un de mes professeurs connu par son intelligence afin qu'il les corrige. Quelques jours après, à l'heure convenue, il me rendit visite. Malheureusement, il ne les avait pas lus. Je lui en demandai la cause. Il se frotta les yeux et me répondit en baillant: "Désolé. Faute de temps, je n'en ai lu aucun. Mais, sois sûre, pour la qualité du reste de tes travaux, tu auras une bonne note." La meilleure note de la classe ne m'inspira même un seul vers.

Dès lors, ni les maths, ni la vitesse, ni les leçons imposées ne m'intéressaient. Seule restait l'idée d'une poésie dégagée de toutes les conventions dictées, une poésie simple mais riche, brûlante et efficace, faite d'harmonie et de bonheur (laquelle, je le savais par avance, ne verrait jamais le jour).

Je me mis à écrire quand même. Parfois, quand je commençais par les détails, je ne pouvais continuer. J'oubliais. A force de m'occuper des détails, j'oubliais le sujet principal dont j'avais envisagé de parler:

Je le sais, je l'avoue et je le crie à haute voix,
Je le jure, je prends le ciel à témoin
Et j'en suis sûre, et j'en suis heureuse
Que…

Quand je décidais d'entrer directement au cœur du sujet, sans aucune introduction, un autre problème survenait: ma poésie, qui n'était pas belle en soi, devenait incompréhensible, voire fâcheuse. Je ne faisais qu'en détruire la beauté et le sens.

L'arrêt de ma poésie ne se déduisait pas des découragements et des influences néfastes que certains ne manquaient pas d'exercer sur moi. J'étais injuste de rejeter la faute sur les autres. Il existait en réalité bien d'autres barrières. L'imagination et le talent inné, voilà ce qu'il faut pour la création d'un beau poème ayant la faculté d'émouvoir. Sans l'un ou l'autre, la poésie tombe dans la banalité. Et tous deux me manquaient. Sans cela, la poésie échoue et n'aboutit qu'à un texte simple et fastidieux, comme la mienne. Ma poésie, sans aucun doute, ne pouvait exercer aucune fascination sur personne. Elle n'était ni touchante ni admirée, et constituait même un objet de moquerie pour certains. C'est au cœur de cette fausse foi qui naissait en moi, que l'incertitude et la peur allaient se changer en honte. Abandonnée de ce monde, j'allais croire que la fin de ma poésie était proche et que je ne réussirais à l'arracher à la mort. Ce trésor immense me paraissait alors inaccessible.

O ma pauvre poésie,
J'ai fait tout ce qu'il fallait faire pour ta survie
Et je ne puis vraiment plus rien.
Adieu!

C'est ainsi que commence le silence. Toutes ces causes quelconques ont enfin engendré les années du silence. Mais le silence aussi possède ses propres paroles, sa grande force du parler, aussi bien que ses propres poèmes criants. Il n'est que les signes et les symboles. Mon silence approuvait bien mon intérêt pour rentrer dans le monde de la poésie d'où j'étais dépaysé. Il est vrai que ma poésie n'est touchante que si l'on a envie de la lire et relire avec passion. Mais j'aime ce monde, car on n'y ment pas, car tout y est vrai. La poésie, me semble-t-il, est un monde où l'on n'est ni orgueilleux, ni méchant, mais qui laisse apparaître une vraie franchise. Dans ce monde, tout est possible et permis. Alors au sein même du silence, du fait que ce désir n'avait pas cessé d'exister en moi, j'ai essayé de profiter de la poésie, cette

fois-ci, pour me mettre à l'épreuve et, par là, me connaître davantage. Alors, chaque fois que je composais un poème, tous les sentiments que j'avais préféré faire passer sous silence, lesquels je niais toujours ou dont je n'étais pas consciente, se révélaient.

Quand un nouveau poème voit le jour, bien sûr, quelque chose s'est passé quelque part. Seul ce monde a le pouvoir de nous dénoncer ou de nous transformer complètement. J'entendais nombre de voix qui partageaient cette idée. Une seule voix, vive comme une mélodie fervente et chaleureuse, murmure toujours dans mes oreilles. C'est cette voix, elle-même parfumée de poésie que je ne cesse d'entendre chaque jour, le matin quand j'ouvre les yeux jusqu'au soir avant de sombrer dans le sommeil.

En toi, j'ai ressenti une attirance pour ma poésie
Tu étais comme ébloui par son envoûtement
Et ne pus t'empêcher de me le dire.
Bouleversée par ton beau sourire,
Je ne pus m'empêcher de fondre en larmes.

Je m'occupais alors de plus en plus de moi-même, de sorte que je semblais me renfermer sur moi-même. Et cela était gênant. Je pensais qu'il fallait ignorer à la fois soi-même et les autres pour pouvoir faire survivre la poésie. Fallait-il n'écouter personne que la voix du cœur pour pouvoir composer les plus beaux poèmes du monde? Fallait-il écrire mot à mot ce que le cœur dicte ?

Très vite,
Je me suis remplie de toi
Tu m'as envahi le cœur, l'esprit, le corps et l'âme
Tu as comblé mes jours, nuits, heures et instants
Si tu me prives de toi
De ce moi,
Il ne restera donc plus rien.

Après le jour passé à "écouter la voix du cœur" viennent fatalement les jours de l'attente. Les jours où l'on doit attendre nuit et jour sans avoir le droit de se plaindre, où l'on fixe les aiguilles d'une montre ou un chemin. Les jours où l'attente prend tous les instants à tel point qu'on n'a plus de temps pour écrire un seul mot, voire une seule lettre.

J'attends
Voir ton ombre dans mon chemin quotidien
Ou, du moins,
Avoir une nouvelle de toi, les jours que tu es si loin de mes yeux
Tu ne sais pas que ce sont mes seuls plaisirs?
Tu me laisses toujours dans l'attente
Peut-être le fais-tu exprès.
Et tu ignores que
L'attente du plaisir est plus douce que le plaisir lui-même

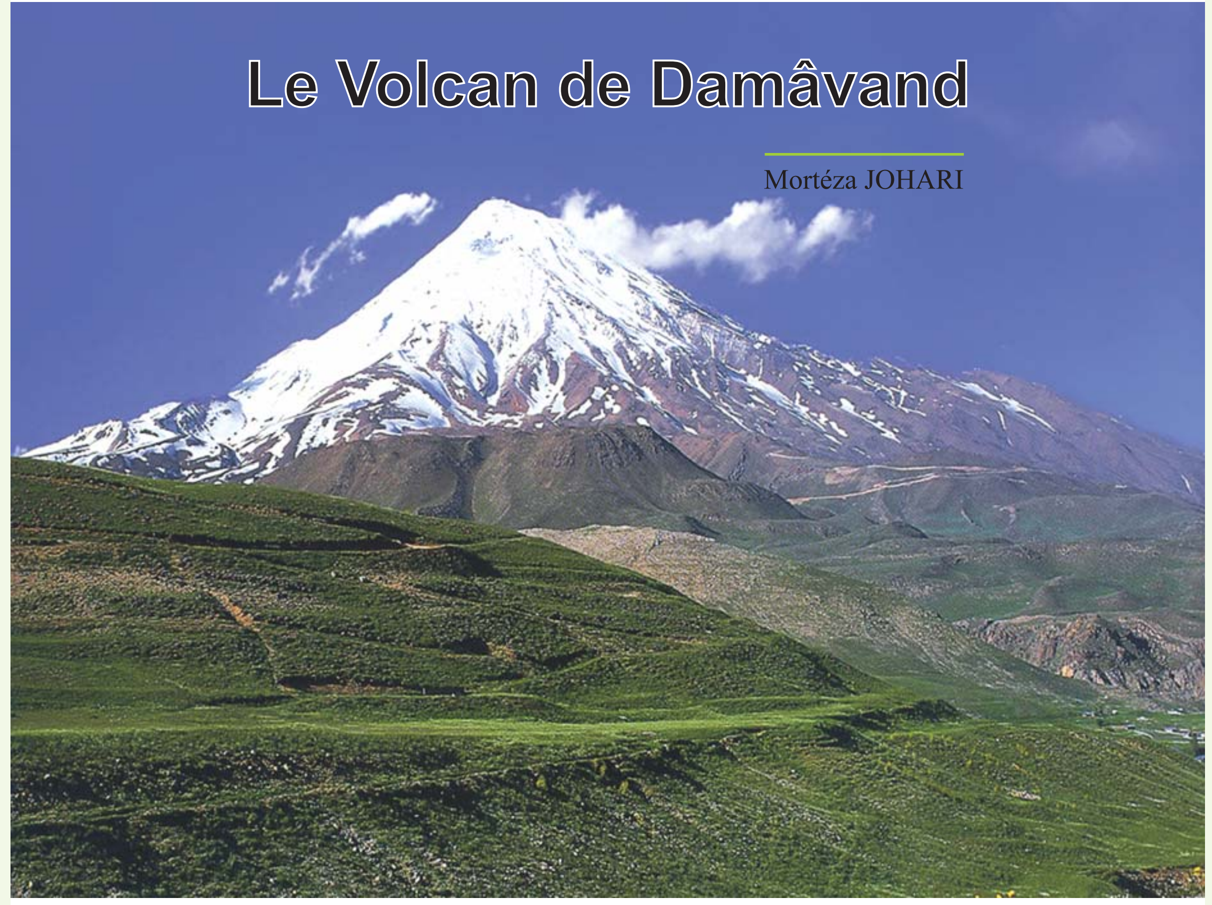
L'attente, cet instant suprême, aboutit un jour enfin à la lassitude et à la solitude et alors, on se contente des souvenirs. Je me sentais brûlée de l'intérieur et ces vieilles obsessions, tombées dans l'abîme de l'oubli, ne pouvaient plus germer en moi. Bien qu'il ne me fût plus possible de croire que "je pouvais", je m'efforçai d'écrire mon dernier poème:

Tu vins
Sourire aux lèvres
J'ai dit: J'aime tous tes poèmes
C'est d'eux que je nourris les miens.
Tu me demandas, d'une voix hésitante:
Pourquoi ne viens-tu pas avec moi vers ce ciel étoilé?
Tu étais venu juste au moment où,
Frappée par la main du destin,
Je n'avais qu'à partir.
Hélas!

On dit que ma poésie est éternellement condamnée à l'échec. ■

# Le Volcan de Damâvand

Mortéza JOHARI



*Le volcan de Damâvand*

Le Damâvand est un mont volcanique situé au nord de l'Iran le plus élevé d'Iran et du Moyen Orient, culminant à 5670 mètres. Situé au centre de la chaîne de montagnes d'Alborz, au sud de la mer Caspienne, dans le département d'Amol, il daterait de plus de 38 500 ans. On peut l'apercevoir des villes de Téhéran, Varâmin, Qom, ainsi que des bords de la mer Caspienne si le temps est dégagé et ensoleillé. La grande ville la plus proche de cette montagne est Lârijan.

Les scientifiques ont affirmé que la dernière éruption en date du volcan de Damâvand remonte à environ 10 000 ans.

Les différents versants de ce mont sont recouverts d'anciennes coulées de lave descendues du sommet principal ou des sommets secondaires. Les coulées de lave les plus récentes sont situées sur son versant ouest.

Le diamètre du cratère mesure près de 400 km². La partie centrale de l'orifice est recouverte par un lac de glace au bord duquel se trouvent des fumerolles dessinant autour de ce dernier un cercle jaune.

Outre cette partie centrale, on peut aussi y observer des orifices anciens d'où s'échappent parfois des gaz et fumerolles. Sur le versant nord, on peut également observer la trace d'un autre orifice ancien

au diamètre d'environ 9 km, d'où prend aujourd'hui sa source la rivière de Nounal. Durant la période d'activité du volcan de Damâvand, les coulées de lave sont majoritairement descendues par le versant ouest pour ensuite atteindre la rivière de Lâr.

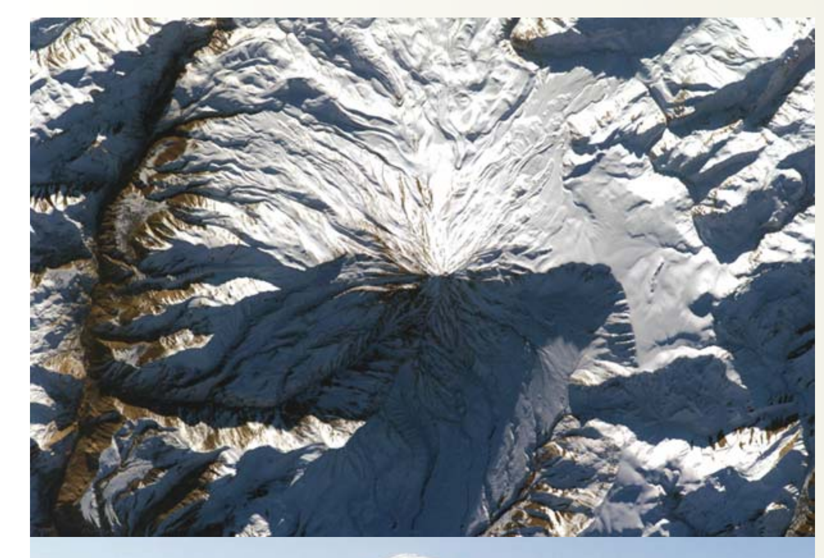
Du point de vue chimique, les laves du Damâvand se distinguent de par leur richesse en silice. Aujourd'hui, on y trouve des pierres sulfuriques et du sulfure pur en abondance à partir de 4000 m. d'altitude jusqu'au sommet. Au printemps, les versants du Damâvand se couvrent de coquelicots.

Le chemin le plus facile pour accéder au sommet du Damâvand part du village de Polour situé sur la route de Harâz (la route de Téhéran-Amol).

Il existe également des lieux touristiques situés à la limite des versants et vallées du Damâvand, avec notamment la caverne d'Olmalek, située à 3 km de Polour, ou encore celle de Gol-e Zard, située à 1 km de ce même village et sur le chemin menant au sommet du mont Damâvand.

On peut également y visiter de nombreux petits villages de montagnes et découvrir les nombreuses sources d'eau thermale de la région.

Outre les nombreux articles lui ayant été consacrés dans différents livres et revues scientifiques, le Damâvand est également au centre de mythes et légendes persans dont le plus connu est celui relatant l'histoire de Zahhâk (roi tyrannique semblable à un dragon) qui y avait emprisonné là Kâveh et Fereydûn. Les plus grandes œuvres littéraires persanes, parmi lesquelles le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, y font également référence. ■





*Différentes vues du volcan de Damâvand*



Mortéza JOHARI

## L'asperge grimpante

Nom scientifique : *Asparagus verticillatus*
Nom persan : Mârchubeh

Plante vivace de couleur verte, ligneuse à la base, herbacée et très rameuse. Elle comporte souvent de nombreuses tiges vertes, flexueuses et rampantes, à rameaux allongés et striés. Ses feuilles sont glabres et glauques. Ses petites fleurs blanches mono-sexuées fleurissent en mai. On la trouve dans les régions du nord et du nord-ouest de l'Iran. ■



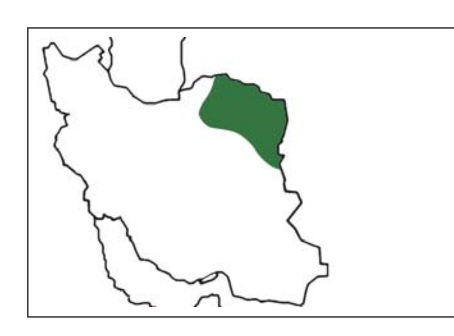
## Le Cobra d'Oxus

Nom scientifique: *Naja oxiana*
Nom persan: Kobra (ou Kafshe Mar)

De poids léger, les cobras adultes sont de couleur brun chocolat ou jaunâtre, et certains maintiennent les traces d'anneaux juvéniles de couleur plus pâle. Ils ont également des anneaux plus foncés de largeur approximativement égale tout autour du corps. Ce cobra est la plupart du temps actif et chasse pendant la soirée ou à l'aube, pouvant parfois entrer dans les habitations humaines à la recherche d'une éventuelle proie. Il se déplace rapidement d'un endroit à l'autre à la recherche de proies telles que des souris, des rats, des volailles, des grenouilles ou encore des serpents. Il appréhende les êtres humains et tend à éviter la confrontation avec l'homme. En situation de danger, il soulève la partie antérieure de son corps pour bien percevoir son environnement. S'il n'est pas provoqué, il se laisse retomber et poursuit son chemin, cependant, s'il est en situation de danger imminent, il émet un fort sifflement et ondule son corps pour marquer sa présence et impressionner son adversaire. Il fixe son adversaire et suit le moindre de ses mouvements. Son venin est fortement toxique (neurotoxique), et ses effets se manifestent environ 8 minutes après la morsure: tout d'abord une accélération des battements du cœur, suivie d'un rythme irrégulier puis d'un ralentissement, la victime tombant ensuite dans un coma profond.



*Photo de Jan Ševčik*



La reproduction se déroule d'avril à juillet, et chaque femelle pond de 12 à 30 œufs dans des crevasses ou des trous à rat vides. Il habite en terre en friche sèche, vivant dans des trous et crevasses. En montagne, il vit dans les crevasses de la roche, avec une prédilection pour les ruines au milieu d'herbe ou autour des villages. Ce cobra se trouve en grand nombre dans les endroits ou se trouve des souris et de la volaille. Il est également capable de s'élancer dans les branches des arbres en vue de chasser les oiseaux. Ils élisent souvent domicile dans des trous à rats, après consommation de son occupant. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

---

# S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

*Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.*

*(Merci d'écrire en lettres capitales)*

**NOM** ______ **PRENOM** ______

**NOM DE LA SOCIETE** *(Facultatif)* ______

**ADRESSE** ______

**CODE POSTAL** ______ **VILLE/PAYS** ______

**TELEPHONE** ______ **E-MAIL** ______

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

**Adressez votre virement à l'ordre de: Etela'at**
**Chez Barclays Bank PLC**

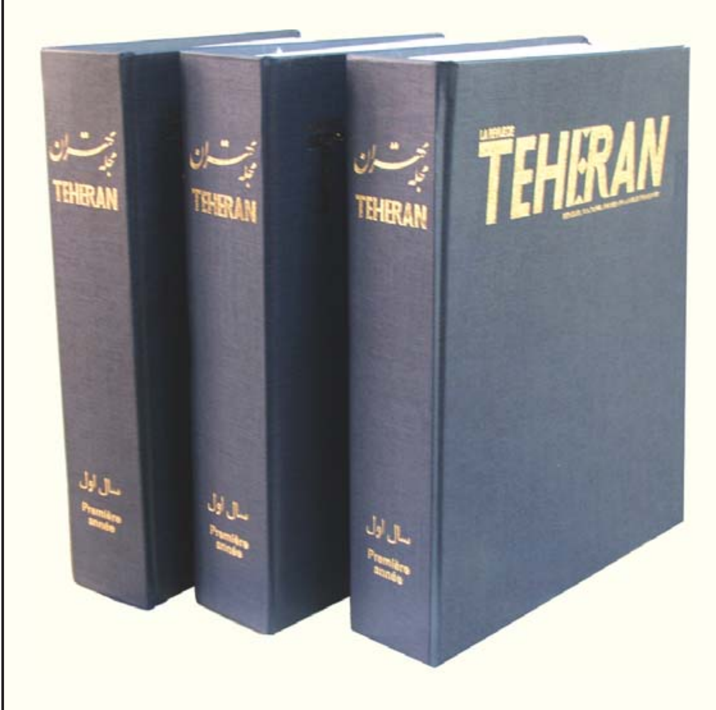
**N° de compte: 47496522**
**Code succursale: 20-10-53**

**Adresse: Barclays Bank PLC**
**Bloomsbury & Tottenham Couer Road Branch**
**P O Box 11345**
**London W12 8GG**
**UK**

**Bulletin à retourner avec votre règlement à :**

**La Revue de Téhéran, Etelaat,**
**Ave Nafte Jonoubi, Bd Mirdamad,**
**Téhéran, Iran**
**Code Postal 15 49 953 111**

**Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**




دورهٔ یکسالهٔ مجلهٔ تهران، سال اول شامل دوازده شماره، در یک مجلّد عرضه می گردد. علاقه مندان می توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران مراجعه نمایند.

---

L'édition reliée des douze premiers numéros de la Revue de TEHERAN est désormais disponible pour la somme de 60 000 rials au siège de la revue ou au point de vente des éditions Etelaat,situé à l'adresse suivante: Avenue Enghelâb, en face de l'université de Téhéran

## S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

### فرم اشتراک ماهنامه «رُوو دو تهران»

مؤسسه

نام | نام خانوادگی

آدرس

کدپستی | صندوق پستی

تلفن | پست الکترونیکی

**برای داخل کشور**

☐ یک ساله
۸۴/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۴۲/۰۰۰ ریال

**اشتراک از ایران برای خارج کشور**

☐ یک ساله
۲۰۰/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۱۲۰/۰۰۰ ریال

- حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد بانک تجارت شعبه میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱ (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت در سراسر کشور) به نام مؤسسه اطلاعات واریز و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک ( یا فقط اسم و آدرس دقیق ) به آدرس تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، ساختمان مؤسسه اطلاعات، امور مشترکین، نشریه **Revue de Téhéran** ، ارسال نمایید.
- در صورت عدم دریافت نشریه تا ۱۵ روز پس از انتشار با تلفنهای ۲۹۹۹۳۴۷۱ یا ۲۹۹۹۳۴۷۲ بخش امور مشترکین تماس حاصل فرمایید.
- اشتراک تلفنی نیز امکان‌پذیر است.

**مجلهٔ تهران**

صاحب امتیاز

مؤسسهٔ اطلاعات

**مدیر مسئول و سردبیر**
محمد جواد محمدی

**دبیر تحریریه**
روح الله حسینی

**تحریریه**
املی نُوواِگلیز
اسفندیار اسفندی
عارفه حجازی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری

**طراحی و صفحه آرایی**
منیره برهانی

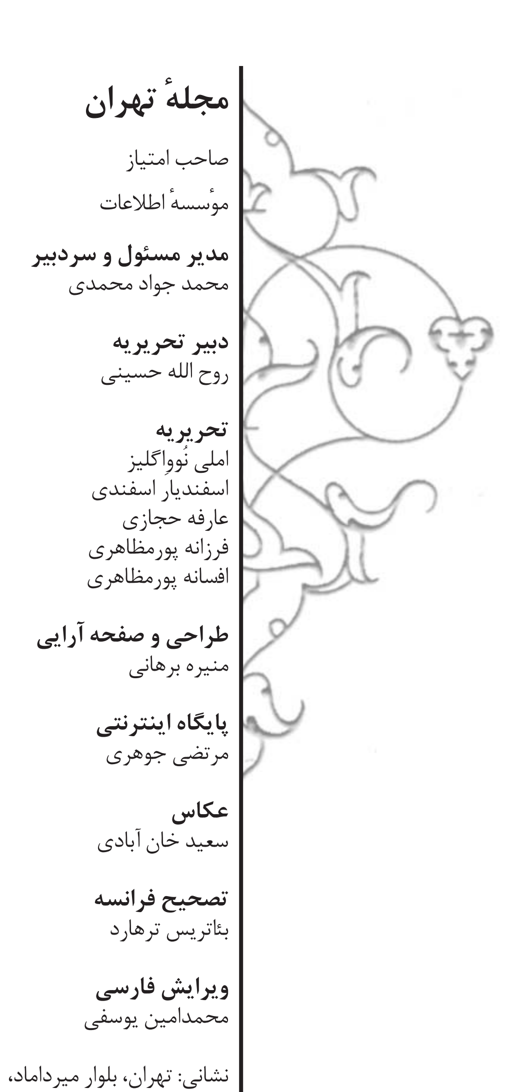
**پایگاه اینترنتی**
مرتضی جوهری

**عکاس**
سعید خان آبادی

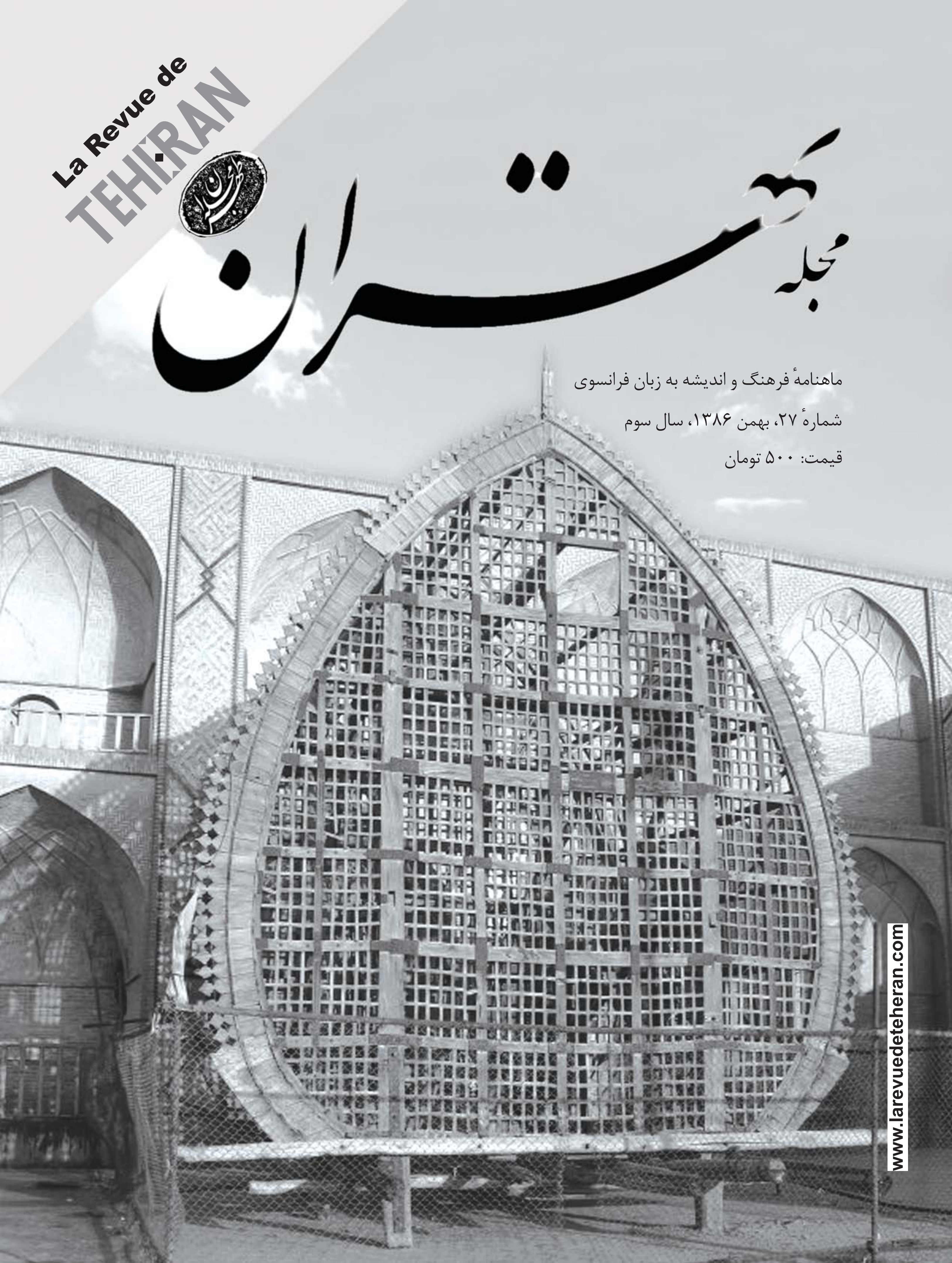
**تصحیح فرانسه**
بئاتریس ترهارد

**ویرایش فارسی**
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: rdt@larevuedeteheran.com
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
*Structure en bois utilisée pendant les cérémonies religieuses, Takyeh Amîr Tchakhmâgh, Yazd*



La Revue de
TEHRAN
مجله تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۲۷، بهمن ۱۳۸۶، سال سوم
قیمت: ۵۰۰ تومان
www.larevuedeteheran.com